فلسفة المكان في الشعر العربي

قــراءة موضوعاتــية جمالــــية.

البريد الالكتروني: E-mail :unecriv@net.sy

aru@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

http://www.awu-dam.org

تصميم الغلاف للفنان : عبدالله أبو راشد

❑❑

د. حبيب مونسي

فلسفة المكان في الشعر العربي

قراءة موضوعاتية جمالية.

- دراسة -

من منشورات اتحاد الكتاب العرب

دمشق - ٢٠٠١

﴿ بسم الله الرحمن الرحيم ﴾

المقدمـــة

ارتبطت دراسة المكان بالتحليل الروائي أساسا، لكون المكان هو المجال الذي تجري فيه أحداث القصة. ولا بد للحدث من إطار يشمله، ويحدد أبعاده، ويكسبه من المعقولية ما يجعله حدثا قابلا للوقوع على هذه الصفة أو تلك. ولا بد للحدث أن يأخذ حجمه الحقيقي استنادا لسعة المجال أو ضيقه.كما أن المكان يعود على الحدث من جهة ثانية بالقيمة الاجتماعية التي ترتبط به، ويحمله من الشحنات العاطفية التي تصاحبه.

لقد فطن النقد الحديث لمثل هذه العلاقات، وأسبغ عليها مسحة المؤثر الذي يعمل فيها عمله الخفي والمعلن. ولن يدعي التحليل الروائي فهمه السليم للنص إذا هو تجاهل، أو تجاوز النظر إلى المكان. لأن مثل هذا الصنيع يعد تحلـيلا منبتّ الصلة عن إطاره المادي والمعنوي. وكل ملامسة للمكان إنما هي ملامسة لشبكة العلاقات التي تربط الأشخاص بالمجال المعيشي ارتباط وجود، وانتماء، وهويّة. فالمسألة المكانية لا تقف عند حدود التأطير وحسب، وإنما تتعداها إلى مجالات أوسع، تضطلع بها الدراسات الإنسانية في مختلف اهتماماتها وحقولها.

وتتكشف معضلة المكان في شكلها المعقد، حينما يلامس التفسير والتأويل تخوما، يكون فيها المعنى أكثر ارتباطا بالمكان وإيحاءاته. وكـأن المعنـى لا يكتسب أبعاده القصوى إلاّ إذا استرفد المكان، واستخلص منه محمولاته الدلالية. فإذا اقتصر التأويل على المعطيات الفكرية، والاجتماعية، والنفسية..مثلا فـإن صنيعه ذاك يظل ناقصا، مهما كانت درجة العمق والإجادة في خطابه. بل إننا نزعم الساعة أن التأويل الذي يكتفي بذلك النزر القليل مـن الفحـص، تأويـل ناقص. لا يمكن أن يصل إلى عمق النص أبدا، مادامت المعطيـات نفـسها لا تتأسس قاعدة علمية، إلاّ إذا أخذت حظها من الارتباط التشعّبي الذي يشدها إلى

المكان.

إننا عندما نقلِّب مباحث الفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والأنثروبولوجيا... نتأكد من الحضور الطاغي للمكان. بل قد نجد المقابلة التالية : الإنسان/ المكان في كل سطر نقرأه، وكأننا إزاء حقيقة أولية في كل فهم يروم النزول إلى أغوار الذات الإنسانية: شخصية، وفردا، ووجودا، وهوية، وفكرة.. وتلك حقيقة لم نجد لها في الدرس الأدبي إلاّ حضورا باهتا، أو كان حضورها في المناهج الاجتماعية حضورا تابعا لا متبوعا، خدمة لوجهة النظر المهيمنة أصلا على المنهج، وعلى النتائج المتوخاة من أدواته. والفرق بيّن في أن تكون "الموضوعة" متبوعة، تقيم اعتمادها على الوجود أولا، وفي أن تكون تابعة، تخدم هما منفصلا عنها.

لقد كان شأن **التابعية** عماد الدراسات التحليلية للرواية، يأتي فيها المكان عنصرا أخيرا، منفصلا أو متصلا بالزمان، يجز به في ثنايا البحث تكملة للتحليل الشمولي الذي يقيم صلبه على هذا التصور أو ذاك. أو هو قريب من التحلية التي تضاف في خاتمة البحث تحديثا له. بيد أننا لا ننكر ما في هذه التابعية من أفكار جديدة، طريفة، عميقة، جادة.. غير أن صفة التابعية فيها جعلتها تحتل الدرجة التي ليست لها. ذلك ما سوغ للباحثين اليوم إفراد المكان بالدراسة المستقلة التي توقف عليه اهتمامها الأولي، دون أن تهمل ما في الروافد المعرفية الأخرى من فائدة. بل ليس أمامها من حيلة سوى الاعتماد عليها، لأنها لن تقو بمفردها على حمل عبء المكان الذي يفوق طاقتها، في انتشاره على حقول المعرفة الإنسانية المتباعدة.

ولما كان الشعر العربي، شعر مكاني في ارتباطه بالبيئة التي أنتجته، والإنسان الذي أبدعه، كان لزاما على الدرس الأدبي أن يلتفت إلى المكان فيه، نظرة لا تحكمها التابعية، فتحصر هم المكان في بعض المظاهر الثانوية، أو تتخطاه لمجرد ذكره بعبارات اهترأت استعمالاتها، و خوت دلالتها،و صدأت جدتها. بل التنقيب في عمق العلاقات التي ينشئها المكان بينه وبين مختلف المعاني، والعادات القولية، والفعلية، والأخلاق، والسلوك. مادامت الغنائية في الشعر العربي إنما تتأسس على اهتمام فردي في المقام الأول، ثم تنفتح لعديد من العلاقات الأخرى.

وقد سعينا في بحثنا هذا إلى تقديم نموذج للقراءة المكانية، معتمدين على المكان في المقام الأول، جاعلين الاهتمامات الأخرى تابعة، خادمة، تأتي رافدة

للمعاني التي يثيرها المكان في صميم المعمار الشعري كله.والقراءة على هـذا النحو قراءة إشعاعية"Spectrale": أي أنها قراءة تتخذ المكان مركزا لمجموعة من الدوائر التي تتداح متباعدة عن المركز، فعل الحجر الذي يلقى به في الماء الساكن، فتنشأ عنه مجموعة من الدوائر التي تزداد اتساعا كلما ابتعـدت عـن المركز. والقراءة الإشعاعية تنطلق من المكان وتعود إليه، كلما استنفدت شعاعا من أشعتها. وكل شعاع إنما يمثل وجهة تسلكها القراءة لملامسة تخوم خاصـة بها.

ومن حسنات القراءة الإشعاعية، أنها قراءة لا تستنكف الاسـتفادة مـن المعارف المختلفة، بل تجعل همها الأول في تلقيح رؤيتهـا بمـا تقدمـه هـذه المعارف، حتى وإن بدت للرائي أنها واهية الصلة بالمكان، أو أن اهتمامها به، يقع في مجال غير مجال الفن والأدب. والملف حقا في هذه الاستفادة، أنها كلما أوغلت في الحقول المعرفية البعيدة عن الأدب، كلما عادت بحمولات طريفـة، تدخل على الأدب روحا جديدا، يبعث فيه من الحياة والجدة ما هو في حاجة إليه اليوم في خضم العلمنة الطاغية.كما أنها تعطي للدرس الأدبي من جهـة ثانيـة صفة الشمول التي لا بد لدارس الأدب من الاضطلاع بها. لأنها من ضرورات الفهم الأدبي أساسا، والتي من شأنها أن تنسف الاعتقاد في جدوائية التخـصص الضيق.

إن دارس الأدب قارئ في المقام الأول ! والقراءة تحتم عليه إقامة الفهـم، وضبط نتائجه. والفهم يشترط في صاحبه السعة والشمول المعرفي. وقد تقـاس القراءة الحقة بهذه السعة، لا فيما تحشد من معلومات في حصادها، بـل فيمـا تتخير منها لتدعيم فهمها للنص. فقد يتطلب النص في هذه النقطـة مـن الكـم معرفي، ما لا يتطلبه في نقطة أخرى. وهذا التوزيع في مقادير المعرفة، هـو الذي يعطي للقراءة فاعليتها، ويؤكد للقارئ عبقريته. إذ ليس العبرة في الحشد و الجمع، بل العبرة في التوزيع الذكي الذي يخدم المعنى، ويحقق للنص عطائيته المفيدة.

إن ممارسة القراءة الإشعاعية، ممارسة ممتعة. لأنها مشاركة، والمشاركة تدرج القارئ في العملية الإبداعية إدراجا مزدوجا: إدراج في صـلب الـنص، فيكون القارئ جزءا من النص ذاته. وإدراج خارجي تكون فيه الذات القارئـة هي غياب النص. ونقصد من الغياب في هذا الموطن، العمق غير المرئي مـن مجال النص، الذي تشكله حزم الدوائر التي تحدثنا عنها من قبل. فكل حزمـة

منها تشكل عمقا، أو كثافة نصية، لها من التـوتر الإبـداعي، ومـن الـشحنة العاطفية، ومن القصدية المعنوية، ومن السمة الأسلوبية، ومن الصياغة اللغوية ما يحددها أثرا جزئيا في التركيب الكلي للنص الإبداعي عامة. فإذا اسـتطعنا تحديد الحزم النصية، وألحقنا بكل واحدة منها ما يناسبها من عناصر الإبـداع ومقوماته، استطعنا في أثر رجعي تحديد سـماكة الـنص الأدبـي، ووضـعنا الحضور إلى جانب الغياب لتأكيد وحدة الأثر الإبداعي جملة واحدة.

سيجد القارئ في هذه الأوراق، شكلا من أشكال القراءة الإشعاعية. نقدمه محاولة لإرساء هذا النمط من القراءة، آملين أن يجد عند الدارسين من القبـول ما يدفعنا إلى المضي به إلى أقصى الحدود. والله مـن وراء القـصد، وعليـه المعول والتكلان. والحمد لله رب العالمين.

سيدي بلعباس
.١٠-٠٩-٢٠٠٠.

❐■❐

مدخل.
التأطير التنظيري.

لقد تفصد الاهتمام ب "المكان" عن الدراسات الوضعية التي نظرت إلى الظاهرة الاجتماعية باعتبارها "شيئا" ذا أبعاد مكانية وزمانية. لا تختلف عن الظواهر العلمية الأخرى في الطبيعيات مثلا. وعمل الاجتماعيون الوضعيون على تأكيد هذا التوجه، منذ "أوجست كونت" (١٧٩٨/١٨٥٧) و"تين"(١٨٢٨/ ١٨٩٣)و"دوركايم"(١٨٥٨/١٩١٧).

لقد نظر "كونت" – من قبل– إلى الميتافيزيقا على أنها من مخلفات الماضي، وأنها شيء ينبغي أن نتغلب عليه، بأن ننصرف عنه للبحث عن القوانين. أي عن العلاقات الثابتة بين الظواهر.(١) وفي ذلك تحويل لوجهات البحث من العلل والأسباب الغيبية المتعالية، إلى الواقع بحيثياته المادية، المحصورة في الزمان والمكان، من خلال الملاحظة المستمرة للظواهر. وعمل "تين" على تأكيد المنحى الوضعي للمعرفة، حين استلهم نظرية "الوسط" "MILIEU" التي قال بها "كونت" وحللها إلى القوى الفاعلة فيها، فكانت : الجنس، والوسط، واللحظة. وراح يجريها في دراساته ابتداء من البحث الذي أنجزه لنيل شهادة الدكتوراه(طبع عام ١٨٥٣) والموسوم ب"بحث في خرافات لافونتين" معللا رؤيته تلك، قائلا:« يمكن أن ننظر إلى الإنسان على أنه حيوان من نوع أعلى، ينشئ فلسفات وقصائد على نحو شبيه بدود القز حينما يصنع الشرانق، والنحل حينما يصنع الخلايا».(٢)

ويبلغ به الاعتداد بالعلم حدا في كتابه "تاريخ الأدب الإنجليزي"(طبع عام١٨٦٤) إلى القول:" إن الرذيلة و الفضيلة يصنعان مثل الفتريول و السكر،

وكل معطى معقد يتولد من التقاء معطيات أخرى أبسط، يتوقف عليها.» (٣)

وعمل "دوركايم" –من جهته– على تأكيد هذا الاعتقاد، حين عمل على تطهير علم الاجتماع من الاعتبارات الغائية، وتوثيق المنهج العلمي القائم على الملاحظة الخارجية للأشياء. وفيه يتساءل قائلا:" ما هو الشيء فعلا؟ الشيء في مقابل الفكرة، وهو يدرك من الخارج في مقابل ما يعرف من الداخل.» (٤) ومعناه أن القاعدة الأساسية في المنهج الوضعي لا تتضمن أي تبرير ميتافيزيقي متعال يبحث في الغائيات، كما أنها تستبعد كل تفكير نظري مجرد في أساس الأشياء.

ولا يخفى أن اعتبار الظواهر أشياء، هو مقايسة على ما يحدث في علم الطبيعيات، والكيمياء، والفيزياء. وهو ما يفرض بالتالي تبني النهج التجريبي الذي تشكّلت نواته الوضعية مع "فرنسيس بيكون"(١٥٦١/١٦٢٦). والذي لم يكن سوى ردّ فعل قوي ضد الميتافيزيقا المدرسية، والنزعات التلفيقية. ومن ثمّ تأكد من ورائه الإيمان الكبير في العلم، وفي قدراته التفسيرية.. وإذا تتبعنا ممثلي الاتجاه الاجتماعي الوضعي، ألفينا عين اليقين في العلم و تبني خطواته، وإخضاع المفاهيم إلى التحليل العلمي لضبط دقّة الألفاظ و المصطلحات. وقد اختط الوضعيون شروطا تتأرجح بين إخضاع التفكير الفلسفي و الفني لعمليات التحليل العلمية، وإقصاء مواطن الاختلاف في اللفظ و المصطلح. وقد أثار هذا الفهم ردودا شكّلت تيارا موازيا للوضعية، ذلك هو تيار "فلسفة الحياة" أو "البرغسونية".(٥)

يرى "دوركايم"أن القاعدة الأساسية في المنهج الاجتماعي هي:« عدّ الوقائع أشياء .. والشيء هو كل ما يُعطى، أو كل ما تبدى. أو بالأحرى يفرض نفسه على الملاحظة. والنظر إلى الظواهر على أنها أشياء هو النظر إليها على أنها معطيات تؤلّف نقطة ابتداء العلم.»(٦) وينشأ عن "الشيئية" تحديد الموضع والأبعاد. فلا يمكن البتة إدراك حقيقة الشيء إلاّ من خلال دراسة الوسط الذي هو كائن فيه. والذي يستمد منه جملة خصائصه التمييزية التي تحدد صفاته وحدوده، وطبيعة التبادلات القائمة بينه وبين عناصر وسطه.ولهذه العلة اتجهت الدراسات الاجتماعية إلى "البيئات" المتحضرة والبدائية للكشف عن التفاعل المتبادل بينها و بين البنيات الذهنية للجماعات.

لقد أخذ الاهتمام بالمكان يكتسب طابعه العلمي، حين غدا امتدادا للجسد عند

المفكرين الاجتماعيين و النفسانيين على حد سواء. فقد:«قارن عالم الاجتماع "أ.ت.هل" هذا الحيز بالفقاعة التي يعيش الفرد بداخلها، ويحملها أينما ذهب »(٧) وهو فضاء تتعدد وظائفه ومعانيه بالنسبة لصاحبه وللآخرين. وكل اعتداء على جزء منه قد يولد ثورة واحتجاجا. وقد يكون في صورة أخرى دلالة على التقرب و المحبة. وهي معان لا تنشأ من "المكان" أصالة بقدر ما تنشأ عن الظواهر المصاحبة له. وقد تكشف الدراسات عن معان أخرى يمتلكها المكان الجغرافي، كإكساب "القيم" الاجتماعية نعوتا مكانية للدلالة على سموها ومكانتها و جدارتها. ف"الشريف" و"الوضيع"و"العالي"و"الدني" و"المنيع"و"الصغير"و"الكبير" أوصاف يجسدها البصري، ويحدّ حدودها شكلا ومضمونا. ولجلالها آثر الإنسان- في لحظة من تاريخه- استعارة معانيها لقيمه الاجتماعية. ذلك أن :« إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة، يساعد على تجسيدها. وتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقربه إلى الأفهام. وينطبق هذا التجسيد المكاني على العديد من المنظومات الاجتماعية، والدينية، والسياسية، والأخلاقية، والزمنية. بل إن هذا التبادل بين الصور الذهنية والمكانية امتدّ إلى اتصاف معان أخلاقية بالإحداثيات المكانية النابعة من حضارة المجتمع وثقافته، فلا يستوي "أهل اليمن" و"أهل الشمال". كما يتدرج السلم الاجتماعي من "فوق" إلى "تحت".(٨)

واستعمل "القرآن الكريم"هذا النعت المكاني:"أصحاب اليمين"و"أصحاب الشمال"للدلالة على أهل الجنة، وأهل النار.كما استعمل غيره من النعوت المكانية لتجسيد صور الإيمان والكفر.

❐❐

هوامش:

١-أنظر مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، ج١. ج. بنروبي. (ت) عبد الرحمن بدوي.ص:١٣, ١٢ .المؤسسة العربية للدراسات والنشر.ط٢.. ١٩٨٠ .بيروت.

٢- دوركايم. قواعد المنهج الاجتماعي. ذكره بنروبي. ص:٢٠.

٣- ذكره بنروبي. م.س.ص: ٢١.

٤- دوركايم.م.س. ذكره بنروبي. ص:١٢٧.

٥- فتحي الشنيطي. أسس المنطق و المنهج العلمي. ص:١٥٤,١٥٣. دار النهضة العربية. بيروت.١٩٧٠.

٦-ج. بنروبي. م.س.ص: ١٩.

٧- سيزا قاسم. جماليات المكان. ص:٦. منشورات عيون المقالات. المغرب.

٨- سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية. ص:٧٥. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر.

❑■❑

موضوعة الطلل
قراءة المكان، نص الشعر.

- *مفهوم الاشتمال.*
- *المكان الطلل.*
- *المكان كتابة.*
- *تحولات الكتابة.*



الفصل الأول:

قراءة المكان. نص الشعر.

١-تقديم:

رأى بعض الأعراب ابنا له يختطّ منزلا بطرف عصاه، فدنا منه، وقال:" أي بنيّ إنه قميصك، فإن شئت وسّعت، وإن شئت ضيّقت" وفي حركة الأعرابي تلك جملة من الحقائق المرتبطة بفلسفة المكان. قد لا نجد فيها – لأول وهلة – سوى إشارة إلى السعة والضيق الماديين. ويقف نظرنا عند البيت، وقد تفسّحت أرجاؤه، أو ضاقت أقطاره، وغدت حرجة تعوق الحركة و الانبساط. بيد أن التروي قليلا، وتجاوز المنزل إلى القميص، يكشف شيئا جديدا في معضلة المكان. مادام القميص ألصق الأثواب بجسد الإنسان، و ألوط به. وكأن المنزل – وهو يكتسب خصوصية القميص – يصير امتدادا للجسد ذاته. يجد فيه نعت الانبساط السالف دلالة جديدة، تجعل راحة الجسد لا تقف عند حدود أعضائه، وإنما تمتدّ لتشمل المكان كلّه. بل وأكثر من ذلك، قد يكتسب المكان في أثر رجعي، من الجسد انبساطه الخاص، فتسري فيه أحاسيس صاحبه جيئة وذهابا، في تبادل عجيب يعطي للمكان حياة، يتعذر على النظرة العجلى استكناه أسرارها.

٢-مفهوم الاشتمال:

لقد حاول كثير من الروائيين، وهم يصفون المكان: منازلا، وسجونا، وأحياء.. وغيرها التوقف عند الحياة المنبعثة منها. وكأنها "كائنات" لها من

الخصوصية ما يجعلها وهي تلامس الوافد عليها تملؤه، وتخالطه، وتتخلله، بما لديها من مشاعر، وأحاسيس. ألا ينتابنا كثير من الضيق والاختناق ونحن ندخل بعض البيوت ؟ أو نعبر بعض الشوارع ؟ أو نجلس في بعض الأمكنة ؟ وقد تسري في أجسادنا قشعريرة الخوف الغامض، والتقزز المحرج كذلك، ونحن ندخل أماكن تواجهنا أول مرة بما يملأ صدورنا توجسا وخشية. كما أننا قد نشعر بالعظمة والهيبة وضآلة النفس في مواطن يعمرها الجلال والجمال ؟

ليس المكان إذن ذلك المعطى الخارجي المحايد، الذي نعبره دون أن نأبه به، وإنما المكان "حياة" لا يحده الطول والعرض فقط، وإنما خاصية "الاشتمال". ما دمنا نجد في الاشتمال معنى اللباس، ومنه "الشّملة". فالاشتمال تغطية وستر من ناحية، ومخالطة واندماج من ناحية أخرى. وكأني بالذين يدرسون الشخصية في معزل عن المكان والزمان، إنما يسلبونها شطرا ذا خطورة معتبرة في تحديد سيماتها، وتشخيص سلوكها، وتحديد أهدافها ومقاصدها. إذ العزل المتعسف للفرد عن مكانه، من قبيل التجزئة التي قد تقبلها عناصر العلوم الطبيعية الدقيقة، وترفضها عناصر العلوم الإنسانية القائمة على الكلية و "الاشتمال".

إذا ارتضينا إجراء مصطلح "الاشتمال" الذي عرفناه في النحو العربي، ورضينا تحويله إلى الدرس الجمالي، فلغاية مزدوجة: فيه معنى اللباس (القميص). وفيه معنى التغطية (المنزل). وإذا عدنا إلى حديث الأعرابي، وجدنا للغايتين مضربا في المثل. وأدركنا أن المنزل الذي يختطّه الابن، سيظل ملازما له ما أقام فيه في تلك البقعة من الأرض، ملازمة قد تستغرق شطرا من حياته، يقصر أو يطول. ولكنه في كل الأحوال سيؤثر سلبا أو إيجابا في مستقبل شخصيته، وفي علاقاته الحميمية والاجتماعية على حد سواء.

لقد أدرك الأعرابي – بفطرته وتجربته – أن للمكان سطوة على مستقبل ابنه، وأنه في إمكان الابن أن يختار مقدار هذه السطوة وطبيعتها، وأن يوجهها اختيارا إلى الوجهة التي يريد. فإن ضيّق، ترتبت على الضيق عواقب شتى معقدة، تمتد في جميع الاتجاهات الاجتماعية. وإن وسّع كان الأمر كذلك. ويسهل علينا تصور عواقب الضيق، وعواقب السعة. ألا يقول المثل الدارج: "الضيق يعلّم البخل"؟ إنها الحقيقة النابعة من صميم المعايشة الاجتماعية. مادام المسكن الضيق لا يسمح لصاحبه استدعاء أحبائه. فإذا هو عزم على الأمر، بادره الضيق بالرد والصد، وضاق بهم ذرعا قبل قدومهم عليه. ولو أجرينا

دراسة في "تقاطع الأرحام" لوجدنا للضيق المكاني ضلع بالغ فيه، قبل أن يكون لضيق اليد بادرة. وأن إنجاز السكن على النحو الذي نرى، يعمل على تبديد أواصر المجتمع، وقتل العلاقات الأسرية، وقطع التواصل الرحمي، وتحويل المجمعات السكنية إلى "شقق" يأوي إليها أفراد لا رابط يربطهم بماض أو نسل. همهم الأول أن لا يزعجهم أحد في فسحتهم تلك، وأن لا يزعجوا بدورهم أحدا في فسحته الخاصة. حتى صار المكان أشبه شيء بكرة زجاجية مخبرية تتعزل فيها الجرثومة الخطرة على ذاتها قبل أن تكون خطورتها على غيرها.

إن الرحلة والحركة، تنفيان المكان ! ولا يكون النفي إلغاء للمكان، ومسحا له. وإنما النفي هو في سلب المكان خصوصية الثبوت. لأن المكان عاجز عن الفعل التدميري الذي أشرنا إليه دون شيء من الثبوت، تتباطأ فيه حركة الزمن، وتتكرر فيها دوراته بانتظام روتيني ممل. وإذا سلبنا من المكان خاصية الثبوت، أو قللنا تأثيرها بفعل الحركة، فقد قللنا من سلطان المكان، ومنحنا التحول فرصة تجديد عناصر الشخصية، بما يطرأ عليها من تجدد، تكتسبه من الأمكنة الأخرى. وإذا كانت مفارقة المكان "فيزيائيا" مستحيلة كلية، فإنه في مستطاعنا التخفيف من وطأته، وإدخال التنوع عليه، بتعديد الأمكنة وتواليها.

لذلك كانت الرحلة عند العربي القديم عنوان الانعتاق والتحرر، يحن إليها كل حين، وكأنها جزء أساسي من تركيبته الشخصية، يألفها كل الإلف. وقد قال تعالى:﴿ لإيلاف قريش إيلافهم رحلةِ الشتاء والصيف.﴾ (قريش ٢،١) ووجود الرحلة في الصيف والشتاء، يوقِّع السيرورة الزمنية للحياة، ويمنح للعربي جديده الذي هو في حاجة ماسة إليه. لأنه جزء من المعاش، والاستقرار، والأمن : ﴿ فليعبدوا ربّ هذا البيت، الذي أطعمهم من جوع، و آمنهم من خوف.﴾ (قريش ٤،٣) والرحلة – بعد – أي الانتقال من مكان إلى مكان :« مستمد من أسطورة البعث .. أما الانغلاق في مكان واحد، دون التمكن من الحركة. فإن هذه الحالة تعبر عن العجز، وعدم القدرة على الفعل، أو التفاعل مع العالم الخارجي، أي مع الآخرين.» (١) وإذا كان الله ﷻ قد خص قريشا بالرحلة شرقا وغربا، فإنه دعا في كثير من المواطن في كتابه الكريم إلى السياحة، والضرب في مناكب الأرض، والمرور على ديار الأقوام البائدة للتذكر والعبرة، وركوب البحار، وقطع الصحارى. بل وخص المرأة ب"السائحات".

إن البحث في أخلاق العرب قديما، في كرمهم، في عزّتهم، وشجاعتهم، وسماحتهم، ونجدتهم.. لن يكون بحثا دقيقا، سليم النتائج، إلاّ إذا ارتبط بما للمكان / الرحلة/ الترحال/ الظعن.. من تعالق يعطي لمثل هذه الصفات معناها الحقيقي. إن فهمنا لها اليوم – نحن الثبوتيون – غير واضح، ولا صحيح ما دمنا لم نجرب الانعتاق من المكان. فإذا أقمنا دراستنا على التصور والتخيل، كانت ملاحظاتنا باهتة، خالية من العلم، لأن الرحلة معاناة، والسفر مشاركة للمكان في التحول، واستبدال منظر بمنظر، وموقع بموقع، ومنزل بمنزل، وأهل بأهل..وكلما تجدد الإطار تجددت معه جملة الأحاسيس التي تباشرنا ونباشرها، تتخللنا ونتخللها، فنكتسب منها رهبتها وجلالها، أو وحشتها وتوجسها، أو لطفها وجمالها.. ألم يشاهد الأعرابي في كثيب الرمل المستدير خصر المرأة الفاتنة، ونعومتها في نعومة رماله ؟ ألم يوحي الليل البهيم المطبق بالخيمة المسدلة الستائر؟ ومن ثم النفس المثقلة بالهموم ؟

٣ –المكان، الطلل:

عندما يُفتَتَح سفر الشعر العربي، تقف الأطلال في وجه القارئ شامخة على مطلع القصائد، وكأنها السمة التي يُعرف بها الشعر العربي الجيد المكتمل على مر العصور. وكأن القصيدة الخالية من الطلل قصيدة ناقصة مبتورة، أو هي قصيدة لم تنل من النضج والاكتمال حظها الأوفر. فجاءت عاطلة من دون تلك الشارة، عارية من سمة التحول الذي أرّق العربي وأهمّه، على الرغم من حبه له، وسعيه وراءه، رحلة وسياحة، وهجرة. بيد أن العودة إلى المكان الذي ترك، والمنزل الذي هجر، تغمره بسيل من الذكرى المؤلمة، لما فيها من عودة إلى ماض حبيب، ووجوه أليفة، وعيش هني رغيد. فالطلل هاجس القصيدة العربية، و خشبة الصلب التي يحملها الشعر العربي على عاتقه، وإن حاول المحدثون التحلل منها. إلاّ أن الطلل ظل يعمر القصيدة ويسكنها، وإن لم يظهر على مطلعها. لأن الغاية انصرفت عن الوصف الحسي، ولكنها لم تنصرف عن فلسفة التحوّل، و الزوال، والفناء.

لقد ظل هذا الشعور، وما يزال كامنا في كل غنائية، تلتفت إلى الوجود، وتحاول التعرف على سرّه. ولم يعد الطلل شارة بارزة من حجارة، و نؤي، و أثافي، وإنما صار الطلل في أغوار النفس شقوقا وأخاديد يحتفرها سيل الدهر احتفارا، فتنبجس منها الأحاسيس، وقد اترعت حزنا وهما. فإن كانت

بالأمس رمز استدعاء الماضي المنقطع، فإنها اليوم أوغل في الاتجاهين معـا. تنظر إلى ماضي لم تنل منه حظا لطيف الذكر، حلو الذكرى، وتتـشوف إلـى مستقبل لا تعرف عنه شيئا. اللهم إلاّ مقدمات يقدمها الحاضـر أكثـر قتامـة وغموضا، تعمرها هواجس الخوف، والتوجس، والريبة. من هنا كـان الـشعر الحديث شعر غموض، وشعر حزن.. شعر نوستالجيا إلى البداوة الحالمة التـي لم تتحقق إلاّ لذلك الأعرابي الساذج الطيب. ومن هنا كانـت معـضلة الـشعر الحديث ذات ارتباط عضوي بالمكان. لا تنفك عقده إلاّ من خلال تفكيك العلاقة الأخلاقية والقيمية بالمكان.فإذا رحنا نبحث عن العلل خارج هذا الإطـار، كنـا كطالب الدواء عند غير أهله.

لقد أحس الواصفون للأطلال – نثرا وشعرا – بهذه العلاقة الوطيدة، وعادوا على المكان بأوصاف الإنس والاجتماع، وانـصرفوا عـن المظـاهر الخارجية لعدم جدواها فيما يريدون البوح به من أحاسيس. وكلما أفرغوا علـى المكان شيئا من نعوت وأحوال الإنس، كلما بدت المسافة بين ما قصدوه ومـا حققوه قريبة يمكن الارتياح لها، إذ هي تفي ببعض المراد.

كتب أحدهم يصف ديارا خالية، يقول:« دار لبست البلى، و تعطلت من الحلي، صارت من أهلها خالية، بعدما كانت بهم حالية، وقد أنفذ البين سكانها، وأقعـد حيطانها. دار شاهدُ اليأس منها ينطق، وحبل الرجاء فيها يقصر. كأن عمرانها يطوى،وخرابها ينشر. أركانها قيام وقعود، وحيطانها ركّع وسجود.» (٢) وإذا حذفنا من النص: " صارت من أهلها خالية، وأنفذ البين سـكانها" فقـد حـذفنا الشطر الحسي القليل من النص، وبقي الشطر الذي تتحول فيه الدار إلى "كائن" يجسد الضعف والهوان..إلى "المرأة" التي لا حول لها ولا قوة.وقد فارقها الأهل والصاحب، وأسلمها الدهر إلى الضياع والنسيان.

إن صورة المرأة – في هذا الوصف – استدرار للعطف، وإشاعة لجو الحزن والضعف، وتأكيد لعامل الضياع، وانقطاع الرجاء. ولم يذكر الواصـف المرأة صراحا، جهارا، ولكنه قدم "التعطيل من الحلي" لـيخص هـذا الجـنس بالذات. فإذا رفع إلينا صورة المرأة التي لبست البلى بعد القشيب، وتعطلت من الحلي والحبيب، فقد غدت مقعدة، بائسة، قد انقطع حبل رجائها، وتضعضع أس بنائها، وطواها الدهر، ونشر خرابها. إنها صورة يألم لها العربي أشـد الألـم، فيبكي بكاء مرا. ولهذا السبب أبكت الأطلال شعراء لم تكن لهم صـلة بـذاك الطلل بعينه، وكأنهم يبكون للفكرة التي يحملها الطلل مطلقا.

لقد ادعى بعض النقاد، أن الشعراء "يقلدون" وهـم يبكـون الأطـلال، وحملوا قول "امرئ القيس" معنى شططا، حين ذكر "كما بكى ابن حذام"، وفهموا منه تقليده في البكاء وحسب. ولم يفهموا أن الشاعر الأول قد أحسن وأجاد فـي التعرف على دواعي البكاء، وأسبابها العميقة، وأن الشاعر الثاني إنما قصد من خلال ذكره إلى ضرورة الاستمرار في البكاء، وفلسفة المواقف إزاءه. وليست كما في هذا الموطن للمشابهة الخارجية، والتقليد الساذج البـارد. وإنمـا هـي للاستمرار والمواصلة، وتعميق البحث في أسس التحول الذي يـسكن الحيـاة، وتتجسد مظاهره في المكان. إن المكان – بهذا المعنى – كتابة، يجب قراءتها بما يناسبها من عمق ودلالة. وكل طلل – أيّا كان الطلل – ملـك للـشاعر، لا يختص به آحاد من الشعراء، حتى وإن قرنوه باسم الصاحبة. إن الصاحبة هنا "تعلّة" فقط تعطي للبكاء شيئا من الخصوصية التمييزية فقط. وكل القبور "قبـر مالك" تثير في النفس أشجانا تسحّ الدموع سحا.

إن المقابلة بين البكاء على الطلل، وفكرة "قبر مالـك" تأخـذ بعـدها الأنطولوجي من كون البكاء استجابة تلقائية لما يبعثه الطلل من شـجون فـي النفس العربية. وكأن المكان آية استحضار تفعل فعلها المباشر في الـنفس دون واسطة. لقد كان "متمم بن نويرة" أشعر الناس بالفكرة، وأعلمهم بـالوقع الـذي يصاحب رؤية القبر – أيا كان القبر – وكأنه قبر "مالك". بيد أن الجديد في قول "متمم بن نويرة" راجع إلى دفع لوم اللائمين على البكاء، ليس استنكارا للفعـل في حد ذاته، وإنما خوفا على صاحبهم من كثرة البكاء. وكـأنهم لا يرفـضون الفكرة، بل يشفقون على الشاعر من الإفراط فيها. قال "متمم ابن نويرة" :

وقالوا: أتبكـي كل قبر رأيتـه
لقبر ثوى بين اللوى والدكـادك.
لقد لامني عند القبور على البكا
رفيقي لتذراف الدموع السوافك.
فقلت لهم إن الشجا يبعث الشجا
دعوني فهذا كله قبـر مـالك.

ولو راقبنا كيف عالج الشاعر الموقف، أمكننا استخلاص جملة من الملاحظات القيّمة في هذا الباب. ولنا أن نجزم أول الأمر أن الشاعر لم يقصد التفنن فـي القول، وإنما جاءت الأبيات تلبية صادقة لدواعي الموقف. إنه يقف على "قبـر"

يبكي المكان وما اشتمل عليه من معاني الفقد والزوال مطلقا، وكأن كــل قبــر يحمل في صميمه هذا المعنى حملا واضحا، وأنه يخلف في قلوب أهله ما يخلفه قبر مالك على الحقيقة. ومنه جاء نعت الرفاق "كل قبر رأيته" وجاء الاقتــران "لقبر ثوى" على سبيل المشابهة والهيئة الظاهرية عندهم. بينما يــرى الــشاعر خلاف ذلك. لذلك تراه يعود يؤكد اللوم "لقد لامني عند القبور على البكا" وكأن لتكرار الموقف عنده معنى يخالف ما يستشفه الرفاق من عين الهيئة والموقف. ومن ثم يجد الشاعر نفسه مجبرا على تقديم التعليل الذي يقــربهم مــن حقيقــة المعنى الذي يحمله في نفسه للموقف – وهو غير بعيد عما أشــاروا – ولكــن معنى الشاعر له خصوصية تحويل المكان وتأميمه لغرضه الخاص، حتى تغدو القبور أينما كانت "قبر مالك". وقرينة التحويل هي أن "الشجا يبعــث الــشجا". ولعمري إنها "الشقاوة" التي تحدث عنها "أبو نواس".

إن نقادنا وهم يتساهلون في إصدار الأحكام، يؤكدون – مــن طــرف خفي – أنهم لم يعودوا "عربا"، وليس في مستطاعهم فهم العرب. وما رأوه في قول "أبي نواس" :

عاج الشــقي على دار يسائلــها

وعجت أسأل عن خمارة البلــد.

لا يُرقئ الله عيني من بكت حجرا

ولا شفى وجد من يصبو إلى وتد.

تنصّلا من المقدمة الطللية، محض افتراء، وسوء فهم. لأن كلمة "الــشقي" فــي قول "أبي نواس" تكشف عن عمق العلاقة بين الطلل والشقاوة.. شقاوة هذا الذي كتب على نفسه أن يبكي كل طلل يصادفه، وأن يجعل بكاءه على رأس غنائــه وشعره، حدائه ورجزه. نعم إنها شقاوة وشقاء.. وليست تنصلا مــن المقدمــة الطللية.و"أبو نواس" في لهوه يريد التنصل من عبء حمله الشعراء من قبلــه، وحمله هو في كثير من قصائده. وإذا كان رفاق "متمم بن نويرة" يشفقون علــى صاحبهم من مغبة طول البكا، فإن "أبو نواس" يتعمد – لاهيا – أن يدعو علــى صاحب الشجن بعدم الشفاء. وتلك مسألة يجب قراءتها من باب "السخرية" التي شاعت في ذلك العصر، لا أن تؤخذ مأخذ الجد، وتؤسس عليها الأحكام النقديــة الجائرة.

إن "أبا نواس" يحاول أن يخفف عن نفسه "ضريبة الشعر" لأنه يــدرك

أن للطلل سلطانه على الشعر العربي قديمه وحديثه. وآيـة ذلـك أن الـشعراء استمروا في الوقوف والبكاء من بعده. ولم يفهم أحد منهم أن قوله دعوة للتخلي عن الطلل. فالطلل في قرارة كل واحد منهم يحمله حلا وترحالا.

كتب "إيليا الحاوي" عن الطلل يقول :« لقد كان شعراء المعلقات أهـم من تصدى له، إذ جعلوه مطلعا لمعلقاتهم، وأمعنوا في التدقيق به، متناسـخين، معبرين عنه من خلال المعاني المتداولة، متجاوزين في الغالب عن تجـربتهم الخاصة. لهذا نرى ملامح الإنسان الموطوء بالأسى والحنين، تتقلص وتتضاءل في شعرهم. ويخيل إلينا أن الطلل لم يكن في نفوسهم بقدر ما كان في ذاكرتهم، وما يشتمل عليه من معان تقليدية ملفوظة. لقد كرسوه كمادة لاستهلال القصيدة، حتى شخص في تسع من المعلقات مما يرجح أن شعراء المعلقات اقتفـوا بـه آثارا مبهمة لشعراء سابقين تعفّت أسماؤهم فضلا عن أشعارهم. وقـد تحـول وصف الطلل إلى وصف خارجي، لا يعبر عن الوجدان بما فيه من مضاعفات شعورية.» (٣)

عندما نقرأ مثل هذا التعليق – والذي شاع في الدراسات النقدية حكمـا قطعيا، وقد تعمد الناشر كتابة بعض كلماته بالخط العريض(متناسخين، كرسوه كمادة لاستهلال القصيدة) إمعانا منه في إسباغ الصفة التقويمية علـى الحكـم، وكأنه الحكم المنتهي الذي لا رجعة فيه – تنتابنا الدهشة والقلق في آن واحـد. ومثار الدهشة عندنا ينبع من تساؤل بسيط: كيف يحق لشخص يجلـس علـى أريكته، ويصدر حكما في أقوام بينه وبينهم مسافة القرون المتطاولة، والعهود البائدة ؟ كيف يعن له أن يحكم بالتناسخ؟ ألكون الطلل قد ظهر في مطلع تـسع من المعلقات، في لغة متقاربة الألفاظ والعبارات ؟ أم لكونه تحلية مجانية تعلق على مطالع القصائد؟ إنني أقدر جهود الباحث وأرتاح لقراءته كثيـرا ! ولكـن مثار القلق عندي أن الناقلين عنه أخذوا الحكم مسلّمة، ورددوه فـي الـدرس والكتابة، ولم يتساءلوا أبدا كيف خرج الطلل من النفس إلى الذاكرة ؟ ولا مقدار الفرق في الشيء تحبل به النفس، و يعتمل في أغوارها، وبينه وهو مصفوف، مرفوف في مخزن الذاكرة ؟ إن بين الوضعيتين بون شاسع ! معايشة ومكابـدة ومعاناة هنا، وحفظ بارد معقم هناك.

وإذا عدنا إلى صياغة الحكم ولغتـه، وجـدتني أرتـاب كثيـرا فـي مصداقيته. فالباحث يؤسسه على : (نرى، ويخيل إليّ، ممـا يـرجح، أثـار مبهمة..) وكأن إصداره له لم يكن عن طول روية وتمعن، وإنما كان محـض

رأي يحتاج إلى ترجيح علمي دقيق. لذلك كانت خاتمة الفقرة أمرّ طعما، حين وقفت نتيجة الحكم عند تحول " وصف الطلل إلى وصف خارجي لا يعبر عن الوجدان بما فيه من مضاعفات شعورية" وكأن المطلوب من الشاعر أن يتخلى عن شعره وزنا وقافية، والإسراع وراء الظلال الهاربة المتحولة للمعاني التي تستثيرها الأحاسيس الخاصة. ولو فعل الشعر ذلك لما كان شعرا، بل محض فلسفة، وغابت عنه الإنشادية، وانفرط عقد القافية، وتداخلت الأوزان والبحور.

كان ذلك القدر من القول يرضي الشاعر والمستمع المتلقي، ولم يكن يجد حاجة إلى إطالة وإفراط، ولم يعب عليه أحد من المتقدمين والمتأخرين صنيعه، إلى أن يأتي "العربي الجديد" ويرى الظاهرة مطردة في جميع النصوص، فلا يجد لها من تفسير سوى التناسخ، ولا من مبرر سوى تحلية مطالع القصائد، و يلتمس من قول شاعر حركة تمردية على الطلل.. وبعد هذا. هل كلفنا أنفسنا قراءة نفسية للطلل؟ هل كلفناها قراءة أنثروبولوجية، وأخرى أركيولوجية ؟ هل أرغمناها الفحص الاجتماعي / التاريخي ؟ كل ما نعرفه هو بعض المحاولات المعزولة التي رامت الاقتراب من هذه الجوانب في خجل، وتفاوتت في علمية مرتكزاتها المعرفية! ولم نعرف مشروعا رام محاصرة الطلل يقوم بها فريق من الدارسين المختصين.. إن النقد عندنا جهود فردية أنانية، إذا عارضها غيرنا أقمنا عليه الدنيا ولم نقعدها. لأننا مازلنا مسكونين بروح الخصومة والجدل.. بل لقد أقمنا بلاغتنا على الجدل والمخاصمة، وأنشأنا البيان على ثنائية القهر والتسلط، على مقابلة غالب ومغلوب.(٤)

٤- المكان كتابة:

قال "ثعلبة بن عمرو العبدي":

لمن دمن كأنهن صحائف

قفار خلا منها الكثيب فواحف ؟

فما أحدثت فيها العهود كأنما

تلعب بالسمان فيها الزخارف

أكب عليها كاتب بدواته

يقيم يديه تارة و يخالف

رجا صنعه ما كان يصنع ساجيا

ويرفع عيـــنيه عن النطع طارف.

لقد سبق وأن أشار "إيليا الحاوي" إلى أن وصف الطلل قد غدا وصفا خارجيـــا، يقوم على الذاكرة و محفوظها من الصيغ والألفاظ فقط، منصرفا عن التجربـــة النفسية للإنسان الموطوء بالأحزان والأشواق. بيد أننـــا ونحـــن نقـــدم هـــذه المقطوعة التي اختارها "الباحث نفسه"، نحاول مساءلته لتقرير بعض الحقـــائق الأولية، وصولا إلى دفع "الوصف الخارجي" الذي ختم حكمه النقدي.

إن الشاعر مسكون بالطلل في حلّه وترحاله، والاستفهام الذي تـــصدّر البيت الأول، استفهام خاص. أي أن الشاعر لا يبتغي طلب إجابـــة عنـــه، ولا يسعى إلى تعيين. إنه في هذا المقام يشبه "قبر مالك" لأن "شقاوة" الشاعر لا تقف به عند التحديد والتعيين، وإنما يساعده الاستفهام على فتح الجرح فقط، ونقـــل المكان عبر الكلمات إلى المستمع/ المتلقي. ذلك همّه الأول. ولهـــذا الغـــرض يستعين على ثقل المحمول بالتشبيه (كأنه) يدفعه مباشرة بعد الاستفهام.

إن الشاعر يشاهد – وهو على ظهر ناقته – مكانا (دمن، كثيب مـــن الرمـــل، أحجار، تربة تحولت ألوانها، بعض العشب..) وما يراه بأم عينيه، لا يعني شيئا عند المتلقي إن هو حمله إليه عبر اللغة وصفا خارجيا. وأول تحويـــل رمـــزي يجريه الشاعر في قرارة نفسه، يشبه إلى حد بعيد عملية الاختزال، يوكلها إلـــى تقنية التشبيه، حتى تتقارب العناصر المادية وتندمج في وحد دالة. ومن ثم راح يختار لها صفة الكتابة. ويكتسب التحويل الفني مـــن هـــذه العمليـــة النفـــسية /الإبداعية صفة الترميز التي تعزّ كثيرا على الشعراء، وتربـــك فـــيهم أداتهـــم الواصفة.وما يحمله الشعر بعدها، ليس مكانا كما نعهد، وإنما كتابة تحتاج إلـــى قراءة. وهي كتابة ستظل مستغلقة ما لم تعالج القراءة أقفالها وتفك عقدها. وإن نحن نعتناها بالوصف الخارجي، فاتنا من الشعر أروع ما فيه. وكأني بالشاعر قد انتهت مهمته عندما أنجز التحويل الرمزي، وقدم الكتابة بدل الطلل الواقعي. وذلك جهد طاقة الشعر، ومنتهى مستطاع الشاعر. ويبقى النص الجديـــد فـــي حاجة مستمرة إلى قراءة.

٥-تحولات الكتابة:

إنه نص عجيب غريب، دائم التحول ! كيف ؟ إن اللحظة المكانية التي ارتسمت في قرارة الشاعر، كانت تعتمد على جملـــة مـــن العناصـــر الماديـــة المشاهدة، والتي ما تزال في رحمة التحول المستمر الذي تجريه الطبيعة علـــى

هيئتها من محو وتثبيت، كلما عادت إليها الأنواء، وعدت عليها الرياح، وتعاقب عليها الشتو والمصيف.. وكل حركة في هذه الظروف تغير ما تشاء من سطر، محوا وإضافة. إن الشاعر يدرك ذلك جيدا، ولا يأمن أن تظل الصحيفة التي شاهد على حالها، بل يجزم أنها ستتغير غدا أو بعد غد .. لذلك كانت صياغته للنص تحمل هذا التحول، وتشير إليه، حتى لا ينخدع المتلقي بما وصف، ولا يأمن بدوره السكون الذي يوحي به المكان ظاهريا.

إن صورة المطر الذي يخلط التربة، ويشكل من ألوانها المختلفة زخارف وهيئات، فعل اللاعب اللاهي، ترفع إلينا ما نشهده في الفن الحديث الذي يقوم على مزج الألوان تلقائيا، مانحا للمصادفة صنع الأشكال وتمازجها، ودرجات تلوّنها. والفن الحديث يعجز إذا رام استنساخ صورة تصنعها المصادفة. لأنها خاضعة لوضعيات لا يتحكم فيها الرسام أبدا. وإذا اجتهد ليعيد الكرة، لم تسعفه المصادفة أبدا لإخراج ما كان قد تحقق قبلا. كذلك فعل الماء المنهمر، قد يخضع لغزارة الشؤبوب، واتجاه الريح، وشدة القطر.. ولا يكون هو هو أبدا. فالصورة التي ينشئها الساعة ستكون مغايرة لما أنشأ قبلها. إن الكتابة التي تحكمها المصادفة لا تقع على مثال سابق، ولن تكون نموذجا آخر لآحق. إنها كتابة مستمرة، ومحو مستمر يتداولان على الصحيفة.

بيد أن عقل الشاعر يريد لهذه الكتابة شيئا من يقين القصد، وإلاّ استحالت عبثا لا معنى يرجى فيها. فيختار صورة الكاتب المكب على الصحيفة، يتبع قلمه قصدا مبينا، كلما كان ساجيا قاصدا لما يريد.وكأن الشاعر يريد من هذه الهيئة المزدوجة تحميل النص الجديد مقصدا، فيه من اليقين ما يمنحه فعل الدهر من سحق للكائن والموجود، وإفنائه مهما تطاول به العهد. وفيه من العبثية ما يعجز دونها التفسير، بل يجد فيها العقل مادة تفكير تصوغ للدهر حقيقته، وتعطي للفنان رمزيته، وللأزلية مطلقيتها. أما ما دعوناه "عبثا" فليس يراد من العبث معناه المعهود عندنا، وإنما ألجأنا الجهل به إلى هذا النعت. لأنه كتابة مستعصية علينا، لم تألفها عقولنا، ولا حواسنا. وقصارى الجهد إزاءها أن نفتحها على التأويل. فيكون لنا من النص الذي رفعه إلينا الشاعر سبيلان: سبيل التفسير، وسبيل التأويل. يقرأ التفسير ما خطّه القصد، ويقرأ التأويل ما اشتطّ به القلم.

إن مهمة الشعر أن يرفع إلينا مثل هذه النصوص، حتى وإن وجدنا فيها – جهلا – وصفا خارجيا محضا. إنها نصوص مفتوحة غير منتهية. إنها في

حاجة ماسة إلى قراءة ذات السبيلين. وكلما رفع الشاعر إلينا نـصه ذاك، فقـد انتهت مهمته، وبدأت مهمتنا نحن. لأن الشعر واسطة بـين كتـابتين : كتابـة مستمرة يجيرها الدهر في الوجود، يقتطف منها الشعر لحظات فقـط، وكتابـة يحولها الشعر – بعد الاقتطاف – إلى لغة في حاجة إلى مزيد.

قال "لبيد بن ربيعة العامري":

عفت الديار محلـها فمقامـها
بمنى تأبـد غولهـا فرجامـها
فمدافع الريّـان عـري رسمها
خلقا كما ضمن الوحي سلامـها
وجلا السيول عن الطلوع كأنها
زبر تجـدّ متونـها أقلامها
أو رجـع واشمة أسف نؤورها
كففا تعرض فوقـهن وشامـها
وقفت أسألها، وكيف سـؤالنـا
صما خوالد ما يبن كلامها ؟ (٥)

لقد كان العربي يدرك أن الكتابة تقاوم البلى، وتتغلب على النسيان. إنهـا فـن عزيز، لا يملك ناصيته إلاّ آحاد من الناس، يضمنون بـه اسـتدامة المعرفـة والخبر. وكانوا يدركون ما للكاتب من مكانة عند ذويه، لأنهـا عنـوان العلـم والمعرفة.ولما كان "الدهر" معدن كل المعارف والخبرات، جعلـوا عوارضـه الطبيعية كاتبة. وربما كان في حديث "النّصبة" عند "الجاحظ" ما يشير إلى هـذا المعنى. ومهما يكن فإن الخط أثر، والأثر خط، والدهر كاتب، والدمن صحائفه. والشاعر وهو يقف أمامها يستشعر معنيـين: معنـى التحـول الـذي يـسكن الموجودات، فيزحزحها عن أحوالها التي كانت لها من قبل، ويتدرج بهـا مـن الجدة إلى البلى، ومن العمران إلى الخراب، ومن الحياة إلى المـوت. ومعنـى الكتابة التي لا تزال في حاجة إلى قراءة ثانية وثالثة.. وكأن وقفة الـشاعر لا تكفي لاستيفاء المكتوب حقّه، بل تحتم عليه شروط الصناعة وإكراهاتها أن ينقل الإحساس "خاما" تتولاه العقول والذائقة فحصا وصهرا. تستخرج منـه النفـيس الذي يقاوم بدوره هاجس النسيان والمحو.

لقد خطّت السيول على وجهي الجبلين أخاديد وتجاعيد، تمتد كما يمتد السطر على وجه الصحيفة بيّنا واضحا. وكأن الجبل يفقد من جسده نصيبا كلما عاوده السيل، ينتقص منه انتقاصا، يزيل عنه هيبة القوة والجلد. فتبدو تجاعيده كتجاعيد الوجه الذي غضّنه الزمن، وكتبت عليه الأيام المتوالية صحيفتها التي لا يمحوها سوى الموت. ولا يجد الشاعر لهذا المظهر من محول رمزي سوى الكتابة على الصخر، أو في الزبر، أو خط الواشمة.. هيئات ثلاث تتلاحق في قرارة نفسه، ولكل واحدة منها حقيقتها الخاصة، وحمولتها المعرفية، ومرجعيتها التاريخية. ألم يكن "لبيدا" مثقفا ؟ - بالمعنى الذي نعرفه اليوم - إنه يعلم ما يثيره لفظ "الوحي" حتى وإن كان نظم القصيدة في الجاهلية ! ثم "الزبر" .. كلها ألفاظ تجعل القارئ الحديث يمد بصره نحو التاريخ، يتحسس آثار الحنيفية الأولى في العرب، ويتحسس أحاديث أهل الكتاب، ثم ينعطف إلى البيئة القريبة ليجد صورة الواشمة قريبة المنال من سامعيه.

هذا حظ النص الذي يرفعه الشعر إلينا. يرفعه كتابة نعيد من خلاله رسم أبعاد المنظر الذي يجري فيه الريان بين جبلين وقد ترك الدهر فيهما آثاره. ولكن الشاعر يحاول محاولة أخرى سرعان ما يتخلى عنها، لأنها ليست من مهمة الشعر.. إنها مناط القراءة وحدها. حاول أن يقف ليسأل، ثم يتراجع منكرا موقفه. كيف يسأل "صما خوالد ما يبين كلامها" ؟ ولكنه يعرف أن لهما كلاما على الرغم من صمتها وجمودها .. ودور القراءة أن تسألها أسئلة الشاعر، وأن تستنطقها لتسمع كلامها.

لقد قلنا قبلا أن التعامل مع المكان في الشعر العربي تعتوره قراءتان: قراءة تفسير وقراءة تأويل، وللتفسير حظ ما اعترى الجبلين من تحول، وحتّ، وتعرية. وللتأويل ما اكتنز الصخر من كلام. فإذا طالبنا الشاعر - بعد هذا - مواصلة القول فيها، فقد ألغينا دور القراءة، وعطلنا قدرة الشعر على الاستمرار، وقتلنا في نفوسنا الشاعر الذي لم نكنه في الفعل، وكناه في القوة.

❑❑

هوامش:

١-سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية.ص:٧٧.

٢-أحمد الهاشمي. جواهر الأدب.ج١ .ص:٣٢٨.

٣-إيليا الحاوي. فن الوصف وتطوره في الشعر العربي.ص:٢١, ٢٢.

٤-أنظر مصطفى ناصف. محاورات مع النثر العربي. الفصل الأول خاصة.

٥-أحمد الهاشمي.م.س.ج٢ .ص:٨٧,٨٨.

❐■❐

موضوعة الطلل. ٢
مكان القراءة، نص الطلل.

- *تقديم.*
- *حركة الانصراف.*
- *الطلل الحديث.*
- *الانفصال والاتصال.*
- *الطلل بين رؤيتين.*

الفصل الثاني:

مكان القراءة. نص الطلل.

١-تقديم:

استطاع الشاعر القديم أن يفتح سفر المكان من خلال ظاهرة الطلل، واستدامة فعل البكاء، واستشعار سلطة التحول والمحو، وإن اتهمناه بتناسخ التجربة والتقليد. وقد عميت علينا أسباب الرحلة، ودورها في التكوين الاجتماعي للذات العربية. ومادمنا في "شققنا" نخلد للسكون، فإنه يتعذر علينا فهم العلاقة المتجددة للبراح، و الانعتاق من المكان. بل وإكساب هذا الأخير تحولا وسيرورة، تشبه إلى حد بعيد تحولات الزمن و سيروراته. وكأن الزمن يعجز عن التأثير في المتحرك. لأنه لا يمسكه بكلتا يديه. لذلك كانت آثار الزمن مخوفة، وهي ترتسم على وجه الطلل، تذكر العربي الرحّالة بأنها سلطة قاهرة لا تهمله ولا تمهله. ومنها كان ذلك التوجس والخوف. وكانت تلك النبرة الحزينة وهي تباشر الطلل. فإن لم تبك فعلا استبكت، وطلبت البكاء عمدا. وكأنها تطلب حقا لها من الذات قبل أن تطلبه من الزمن. ومن ثم كانت الحركة عنوان خلاص يلجأ إليها العربي كلما أضجره المكوث، أو طال به البقاء.. حتى طول العمر إن استمر على وتيرة واحدة، كان مثار ضجر وسأم. ألم يقل " زهير بن أبي سلمى" :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش

ثمانين حولا، لا أبا لك يسأم !

وليس مبعث السأم من تكاليف الحياة، لأنها الحياة عينها، وإنما السأم، كل السأم،

من طول المكث، وقلة الحركة، بعدما يفقد الجسد قدرته على الترحال والحركة.

٣-حركة الانصراف:

حينما يقف العربي على الطلل لحظة، يقف وهو على ظهر جـواده أو ناقته، متأهبا للتحول والاستمرار في الرحلة. فتعلق به تلك الملاحظات الخاطفة. ينقلها البصر في لحظات، فتستقر في أعماق الذات، قلقة مضطربة، يبحث لهـا عما أسميناه بالمحول الفني الذي يخرجها "نصا" خاما يتأذن للقراءة كل حين.ثم يصرف وجه راحلته إلى مقصده، كما يصرف وجه شعره إلى غرض ثـان.. هما حركتان في آن واحد، تتجسدان في هندسة القصيدة.

وقفة قصيرة تملأ النفس حزنا ثم شجنا: حزن على ما مضى، وشـجن على من فارق، ثم انصراف إلى وجهة جديدة. لذلك كان الغزل عقيب البكـاء. ولنا أن نقف قليلا هنا! سماه النقاد غزلا، لأنهم وجدوا فيه ذكرا للمـرأة، ولـم يشهدوا أن الغزل المزعوم إنما يأتي دائما في صيغة الماضي المنقطـع الـذي انتهى، وتحولت صاحبته. لقد صارت بذلك جزءا من الطلل. إنه أشـبه شـيء برثاء الحال. إنه لون مما نسميه اليوم "نوستالجيا" وهي كل ذكرى كانت لذيذة في حينها، وصارت مع تطاول العهد مرّة المذاق، يحن إليها المتذكر، وفي نفسه حسرة الانقضاء والفوت. وليس غزلا ذاك الذي يستدرّه الطلل ويدفع إليه. إنـه جزء من الطلل يرتبط به ارتباطا عضويا.

كان الشاعر المتغزل فعلا يقول:

أقبل ذا الجدار وذا الجـدارا

وما حب الديار شغـفـننا

ولكن حب من سكن الديارا.

وكأن قبلاته ستتخلل الحجر والطين وصولا إلى ساكن الدار.وما يناله من لـذة التقبيل، يعود عليه بالنشوة قريبا مما يجنيه من حرارة الخد. وقد نستبعد – نحن اليوم – تلك النشوة ونسخر من صاحبها، ولكننا إذا " تماهينـا تعاطفيـا" مـع المشغوف، وتلمسنا حرارة حبه، أمكننا تلمس الدفء في الحجارة. وما نجنيـه من هذا الموقف هو التمازج الحاصل بين المكان والمرأة. وكل تحول للمكـان إنما هو تحول حتمي في المرأة. وبكاؤه بكاء لها. حتى وإن جاء الشعر حـافلا بأوصافها ومحاسنها التي كانت لها في يوم ما. وليس ذلك الصنيع مـن قبيـل

الغزل، إذا خامرته مرارة الذكرى، ولوعة الفراق والشتات. و" طرفة بن العبد" أفصح قولا حين يردف بيته الطللي بقوله:

وقوفا بها صحبي على مطـــيهم

يقولون لا تهلك أسى و تجلـــد.(١)

ثم يضيف بعدما يعدد محاسنها في خمسة أبيات قائلا:

و إني لأمضي الهم عند احتضاره

بهوجاء مرقال تروح و تغتـــدي. (٢)

ففي البيت الأول إشارة إلى لوعة الفراق التي أثار شجونها الطلل، وفي الثـــاني ضرورة الرحلة والحركة للفرار من الهم. وكأن الإقامة ترادف الهلاك، والرحلة ترادف الانعتاق. وتظل صورة المرأة حاضرة بمفاتنها تتأرجح بين الـــذكرى الحلوة، والفقد المرير.

وإني أزعم أن كثيرا مما يحسب على الغزل أنه منه، لابد من مراجعته ليحتل مكانة جديدة في أغراض الشعر العربي بين الشكوى والبكاء والحرمان. أما إطلاق اصطلاح "الغزل" على كل شعر ذكر المرأة، فذلك إجحاف في حـــق الشعر قبل أن يكون إجحافا في حق الشعراء. وهل نعدّ قصيدة "ابن زيدون" في "ولادة بنت المستكفي" غزلا، وصاحبها يبعث بها من ظلمة السجن، وقد زالـــت عنه الوزارة، وتولى عنه السلطان ؟ ألا تكون القصيدة رثاء للذات وقـــد أفـــل نجمها، وخبا توهجها ؟

٣-الطلل الحديث:

لم يكن الطلل ظاهرة "جاهلية" وحسب، وإنما كان الطلل، وسيظل شارة الشعر العربي ماضيا وحاضرا. ما دام الطلل يسكن الذات العربيـــة هاجـــسا لا يتحول ولا يريم، وإن خفت ذكره حينا، يعود أحـــايين أخـــرى أشـــد توهجـــا وحضورا. وربما حمل كل حديث عن الدنيا وأسرارها، ومعاشها، شـــيئا مـــن الطلل. وكل التفاتة إلى الماضي أو المستقبل لا تعدم من روح الطلـــل نـــصيبا مفروضا. وإذا أردنا أن نستسيغ هذا الطرح، علينا أن نتجاوز الطلل كما رأيناه من قبل: بعض أحجار كوتها نيران التنور، وبعض نؤي تهدمت جنباته، وبعض آثار حيوان..لأن ذلك ما تلمحه عين الشاعر الواقف، أما ما يحمله الشعر مـــن بعد، وقد تحول من هيئة المنظور، إلى هيئة المتخيل الذي أضاف إليه الـــشاعر

قدرا وفيرا من ذاته عبر التشبيه، والاستعارة، والكناية، والتصوير، والتشخيص، فطلل آخر. إنه الطلل الفني الذي يسكن أعماق الشاعر. إنه نصه الذي لا يسأم من حمله، ولا يمل من ترديده. فهو أبدا جديد، واحد، أبدي، أزلي، يجد في كل موقف يقفه الشاعر مخرجا يسعفه على الخروج، والنطق بأسراره.

لقد أعادت المدنية تشكيل الطلل في الشعر العربي الحديث. فلم يــرتبط عندها بالرحلة، ولم يكن غرضا سريعا ما ينصرف عنه الشاعر إلـــى غيـــره، كانصرافه من موقفه ذاك إلى وجهته التي أخرجته من قومـــه. وإنمـــا قـــدمت المدنية الطلل في ثوب آخر تجدد به عهده. لقد صار الطلل مكانا هادئـــا، يقـــع خارج دورة الزمن، خارج الحركة الجنونية المتسارعة المتدافعة للحياة، خارج الصخب والضيق. وكأن الطلل عزلة الزمن في الزمن، وعزلـــة المكـــان فـــي المكان. تمر عليه فإذا بك تستشعر برودة الموت، وخلو الحياة. وكـــأن الـــزمن يتباطأ عمدا، وأن يد المحو تلهو به هنيهات هنيهات. إنها ليست في عجلة مـــن أمرها. إن لها من الوقت ما يكفيها لمحوه ذرة ذرة.

لم تكن وقفة الشعراء الرومنسيين على الطلل لتختلف عن وقفة الشعراء القدامى. بل هي وقفة واحدة، ذات هم واحد. تتكرر فيها الأسئلة الأزلية. وكأن النص ما يزال مفتوحا إلى الأبد. ووقفة "البحتري" على "إيوان كسرى"، ووقفـــة "عمر أبو ريشة" على "طلل روماني"، ووقفة "إلياس أبي شبكة" علـــى "أطـــلال صور" وقفة واحدة. وقفة النفس التي يقلقها السؤال، فتهرب من صمت المعرفة وجهلها إلى صمت المكان وعلمه المكنون. إنه صامت عالم، يحمل في أحجاره وبقاياه أسرار من مضوا قبله وبعده.

شاءت القصيدة أن تغير مقاربتها للطلل، تجديدا لثوب المعمار القـــديم الذي انصرف من البكاء إلى شيء من الحركة التي يتعمدها الشاعر هروبا من زحمة الدنيا إلى سعة الفضاء الخلو. وقد عرفنا هذا الانصراف جنينا مع "طرفة بن العبد" في قوله:

وإني لأمضي الهم عمد احتضاره

بهوجاء مرقال تروح و تغتـــدي.(٣)

وواضحا بين الحركة في قول "البحتري":

حضّرت رحلي الهموم فوجهت

إلى بيض المدائـــن عنـــسي. (٤)

وهي حركة تريد استبدال هم ثقيل على النفس بهم آخر تتشوف إليه، وتسأل عن أخباره وأسراره. وقد تجد فيه السلوان والعظة، وقد يخفف عنها السؤال شيئا من الضيق الذي ينتابها، وقد يكون سؤالها مبعث ملاحظات تدق، فلا يلتفت إليها الزائر العادي الذي تشده رهبة المكان، فلا يتجاوز ضخامة المبنى، ولا يتعدى وجه الحجارة المصقول.

إن الشاعر وهو ينغمس في هدأة المكان يرهف السمع، ويطبق الجفن، فتتسلل إلى أعماقه أصداء الماضي موشوشة أحاديثها الغامضة، ولغتها الغريبة. ولكل وقفة من وقفات الطلل في الشعر الحديث مقاربة خاصة، وإخراج مختلف. وكأن الشاعر قد استفاد مما في الفنون الأخرى من تقنيات كالمسرح والسينما، ومما يعطي الحركة حسا دراميا، يتولى هندسة النص جملة. تتوزع فيه مقاطع الوصف، والسؤال، والملاحظة، على مسافات النص. وكأنها بذلك تحاكي أجزاء المكان، القائم منها والحصيد. قد تدركه جملة، عن مبعُدة، ولكنها كلما اقتربت منه، كلما ابتلعها المكان، واشتمل عليها، حتى تصير الذات عنصرا من عناصره، وزمنا من أزمنته المتعددة المتعاقبة. وعملية الاشتمال هي التي تبعث في النفس الرهبة والخشية، وهي التي تملي على النفس أسئلتها. فالطلل لا يُساءل عن مبعُدة، وإنما الطلل احتواء قبل كل شيء. احتواء يعزل الذات عن ضجيج الحاضر وتلويثه. فهو إذ يُسكت ضوضاء الحاضر، يفتح وشوشات الماضي السحيق، تعلو تخفت، يلاحقها الشاعر مرهف السمع، يقظ الإحساس. يتتبعها في الشقوق والأخاديد، على وجه التراب الأغبر، وفي وجه الصخر المصقول. إنها في كل دقيق رفيع، وفي كل ضخم جبار !

٤- الانفصال والاتصال:

وقف "عمر أبو ريشة" على طلل. وشاءت الوقفة أن تقدم ذاتها من خلال الشعر في هيئة يكون فيها لعاملي الانفصال والاتصال دورا التجاذب والتنافر في بناء النص كله. وكأن الغرض من هذه الوقفة هو المحافظة على شيء من شخوص العقل وحضوره، خوف الاستلاب والاحتواء المطلق. وهذه حركة تمكن الذات من مراقبة التفاصيل وعرضها، ثم إضفاء السؤال عليها. وهي عين ما صنع "امرئ القيس" و "البحتري" و غيرهما. بيد أن الجديد عند "عمر أبو ريشة" هو ما يحمله "الأمر" الموجه إلى قدميه: "قفي قدمي.. إن هذا المكان" وتسمية الطلل ب"المكان":

قفي قدمي، إن هذا المكان

يغيب به المرء عن حســه.(٥)

لم يكن الشاعر يقصد وجهة معينة، كانت قدماه تقودانه على غير هدى، فــرارا من زحمة الحاضر.كان يتنقل شارد الفكر، يقلب طرفه في الأرجاء الواسعة من حوله، ثم فجأة يجد رجليه تتعثران في أرض غريبة التضاريس. فينتبــه لمــا حوله..إنه مكان ! ولكنه ليس كسائر الأمكنة ! عندها تستيقظ فيه عين الملاحظ التي تلتقط الصور تباعا، على غير نظام ولا ترتيب.. كان الانتبــاه أولا إلــى الأرض التي تعثرت فيها القدم، فقال:

رمال وأنقاض صرح هــوت

أعالــيه تبحث عــن أسّــه.

لقد استطاعت العين المدربة التقاط جملة الطلل دفعة واحــدة، وجــاءت اللغــة المواتية لتجعل أعالي البناء تعانق صخور الأساس. وقد طوي البناء طيا. غير أن الحركة المعنوية يتخللها التشخيص الذي يعطي للدمار حسه الدرامي.. فــإذا أنشأنا المقابلة بين ماضيه وحاضره، كان لنا منها ذاك البناء الشامخ الذي تأنف أعاليه وبروجه أن تخفض الطرف نحو القاعدة.. بل تمعن في رفع رأسها إلــى عنان السماء إمعانا في الكبرياء والتعاظم. بل يحق لنا أن نحول الصورة قلــيلا عن الإطار المادي، فإذا بالطبقة العلية من ملوك وسادة، تتفيأ شرفاته، ولا تلتفت إلى الطبقات التي ترفع قواعده.. و كلما شمخ البناء كانت أعــداد المقهــورين مضاعفة.. ولما حدث الدمار، راحت الطبقات العلية تتساءل عن سبب الكارثــة وتبحث عن الأساس الذي لم يعد قادرا على حملها..

إن الحركة التي اختارها الشاعر لوصف الأنقاض – حركة الأعــالي الباحثة على الأساس –، فيها من الانفصال – انفصال الــذات عــن موضــوع الملاحظة – ما يخولها مشاهدة المنظر حسيا، وتميز صخور الصرح، وأعمدته، و صخور الأساس، هي مرتمية بعضها فوق بعض. لا علو ولا شرف، لا برج ولا أساس. أما الاتصال – اتصال الذات بالموضــوع – ففيــه مــن الــتلمس المستبطن، ما يعطي لكل صخرة من الصخور رمزيتهــا وحياتهــا، فيتحــول المشهد إلى شيء آخر أعظم فداحة من الأول، وأشد خطبا. لقــد زال كبريــاء العالي، وانكب على وجهه يسأل عمن كان في يوم مــن الأيــام عمــاد ملكــه وجبروته. ووقفة أمام أهرامات مصر قد لا تحدثك عن عظمة الفراعنة بقدر ما ترفع إليك آلام الملايين الذين سخّرهم الكبرياء المتجبر، وسلب منهم عــرقهم،

ودماءهم، وأرواحهم، وكتب عليهم الشقاء أبد الآبدين. قد تسمع مــن وشوشــة المكان الصراخ والعويل والأنين.. قد تسمع فرقعة السياط والعصي..

إن الانفصال يكرّس الملاحظة الخارجية الواعية، ويفتح النفس علــى منافذ التأمل، لأنه يمكن العين من احتواء المكان احتواء تعيد من خلاله ترتيب عناصره، وفق الأحاسيس المصاحبة للآن الفنــي. بينمــا يكــرس الاتــصال الملاحظة الباطنية التي تسمح للمكان باحتواء الذات. وهــو احتــواء دمــج، لا احتواء استلاب. لأن الدمج يحتفظ للذات بقدر مــن وعيهــا وانفــصالها، أمــا الاستلاب فطغيان المكان كلية على الذات. وقد فطن "أبو ريــشة" إلــى ذلــك الطغيان، فقال محذرا نفسه:

قفي قدمي إن هذا المكان

يغيب به المرء عن حسّه.

وكيف يكون الغياب، إن لم يكن استلابا وطغيانا للمكان ؟ حينها قد تعقد الرهبة لسانك، وتغلق منافذ تأملك، فيتعلق طرفك بالمكان مشدوها لا يقوى على شيء، ولا يعلق بخاطرك بعد الفراغ من الجولة إلاّ معنى العظمة والكبرياء، وذلك ما أراده أهل البناء من صرحهم قبلا. أما الطلل فيريد غير ذلك مطلقا.. لــم يعــد الطلل ملكا للفراعنة، ولا الإيوان ملكا للأكاسرة، ولا الطلل الذي نعــاين ملكــا للرومان. لقد غدا ملكا للشاعر والقارئ، يُمَلِّكُه الدهر كل عين ترى فيه مصرعا للكبرياء، وإذلالا للطغيان، وفناء للفناء.

إن "الذهول" حالة وسطى بين الوعي والاستلاب، وهي حالــة شــبيهة بالضباب الشفيف الرقيق الذي يتيح الرؤية، ولكنه يمحو المسافات، وينتزع من الأشكال حدّتها. فالذهول مدخل لطيف للتأمل، لأنه الحركة البطيئة التي تتعمدها السينما حتى تمكن المشاهد من تملي اللقطة السريعة، والتدقيق في جزئياتهــا. وكأن الزمن فيها يتباطأ عمدا حتى تتمدد الأشكال والأحجام فتبرز واضــحة – وضوحا خاصا – للعيان. ولولا الذهول ما استطاع الشعراء التوقف عنــد أدق الدقائق من الأحاسيس المرهفة التي يستخرجونها إخراجا. قد نرى فيه – نحن – عنتا وإرهاقا، بينما هو أشبه شيء بالمكاشفة الحالمة. يقول "عمر أبو ريشة" :

أقلب طرفي بــه ذاهلا

أسائل يومي عن أمسه.

إن الذهول يتيح له إبقاء نافذة الحاضر موقدة، ومنه تأتي المقابلــة بــين اليــوم

والأمس، يوم الشاعر وأمس الطلل. بيد أنها المقابلة التي لا تتوقف عند حقيقة الزمن وتحولاته وحدها، بل تتعداها إلى شيء آخر يفصح عنه سيل الأسئلة التي تتوالى على لسان الشاعر دفقا واحدا متصلا. نعم هناك بون شاسع بين الأمــس واليوم، ورسم الزمن وخطه واضح الدلالة، ولكن اليوم ظرف كما أن الأمــس ظرف آخر. إن الزمن مجرد إطار. زمن الشاعر: همّ وضجر، وبحــث عــن شيء من فراغ البال والتسلية، وهروب من المدينة. وزمن الطلل حياة انتهــت إلى خراب وزوال. كيف ؟

أكانت تسيل عليــه الحيــاة
وتغفو الجفون عــلى أنســه ؟
وتشدو البلابــل في ســعده
وتجري المقادير في نحسه ؟
أأستنطق الصخر عن ناحتيه
وأستنهض المــيت من رمسه ؟
حوافر خيل الــزمان المشت
تكاد تحــدث عــن بؤســـه.

ما أقرب الأمس من اليوم ! وما أبعده ! إنه صوت "لبيد":

وقفت أسألها، وكيف سؤالنا
صما خوالد ما يبــين كلامها ؟

شيء من العجز والقهر، يحولان دون مواصلة الحفر في أعماق الماضـــي. إن حجاب الصمت صفيق ثقيل، لا يمكن رفعه! كيف السبيل إلى دفع هذا الغيب ؟ إن حركة الانصراف التي لاحظناها في الشعر الجاهلي تبدأ من هــذا العجــز. شاعر يحوّل وجه راحلته وينصرف، وتتحول معه القصيدة، وتتــصرف إلـــى غرض آخر.

لقد تحدث النقاد عن تفكك بناء القصيدة الجاهلية، وتعدد أغراضها، ولم يفطن أحد منهم إلى هذا العجز الذي يسبب الانصراف، ويلوي عنــق الراحلــة والقصيدة معا إلى وجهة أخرى. لقد كان الشاعر الجاهلي متواضعا أمام المكان، راضياً بالقسمة التي قسمت له. يقبل بالنزر القليل. أما الشاعر الحديث فملحاح، ولكن إلحاحه لا يعود عليه بطائل. إن تقهقر "عمر أبو ريشة" أمام الصمت رغم

ضجيجه، وعلو أصواته، وتداخل لغطه، يوقع الشاعر في حيرة. من أين يبـدأ؟ من ساعات الأنس والمرح واللهو ؟ أم من ساعات النكسات والنحس ؟ أم مـن بؤس الناحتين و البنائين، والخول، والعبيد؟ من الذين ذهبت أعمارهم هباء في رمال الصحارى، وغبار المحاجر ! الأولى أن نبحث عن عدد المقـابر التـي كانت على مقربة من البناء العظيم ! كم أزهق الهرم من روح ؟ كـم طحنـت الحجارة من جسد ؟ كم رمسا شُقّ ؟ كم ردما رُدم ؟..

إن العجز هنا مبعثه هذا الكم الهائل من الأسئلة. إن الشعر لا يتسع لها، ولا لبعضها. إن واجبه الأول أن يعلمنا كيف نقف على الطلل ؟ كيـف ومتـى ننفصل ونتصل ؟ كيف نحذر من الاستلاب ونستفيد مـن الـذهول. وحركـة النكوص عند الشاعر لا تعني أبدا أنه ينفض يديه من الموضوع، ويتخلى عنـه جملة. إنه يبحث عن لغة فوق اللغة، بإمكانها إرضاء الشعر وشروطه النظمية، وإرضاء الموقف وفداحته. وتقليب الطرف يصاحبه تلقائيا تقليب صفحات اللغة داخليا. إن البحث جار على صعيدين في آن. عين تبصر، وعين تتبصر، حتى تنبثق اللغة صدعا، وكأنها تحمل ما يحسن مخرجا وتخلصا فـي آن. واسـمعه يقول:

حوافر خيل الزمـان المشـتّ

تكـاد تحـدث عـن بؤسـه.

ففي هذه "اللغة" – واللغة هنا أقـصد بهـا الملاءمـة التـي اسـتعرناها مـن "أرسطو" (٦) – تتبلور الصياغة التي يوكل إليها تحديد موقـف الفنـان مـن موضوعه، وتحديد عمق النظرة إليه. وقد اختار الشاعر صورة الكوكبـة مـن الفرسان التي تقتحم الجموع فتبددها، وتشتت شملها. وفي الحركة الحسية تداع لآلاف الصور التاريخية، التي يسهل استدعاؤها لمثل هذا الموقف. أمـا كلمـة "بؤسه" فتأكيد لعدم الاستلاب، وتجاوز مظاهر العظمة التي تحول دون استبطان الأسرار الدنيا لعامة الناس. وكأني بهذا البيت – الذي كان يصلح لأن يكون قفلا للقصيدة، تنتهي إليه الشحنة العاطفية التي تتحدر من أعالي القصيدة – إتاحـة أخرى للشاعر أن يعود إلى وعيه الأول، ويجدد الصلة بالطلل. بيد أنها صلة لم يعد الذهول يخالطها، ولم تعد الدهشة تلوّن خلفياتها. إنها عودة فيها كثير مـن الازدراء والاحتقار للعظمة الكاذبة، والكبرياء المهزوم. عودة تبحث في الطلل عما يدين أهل الطلل الأوائل، ويمرغ أنوفهم في التراب.واسمعه يقول:

وتلـك العناكب مذعورة

تريد التــفلّت من حبسه
لقد تعبت منه كف الدمار
وباتت تخاف أذى لمسه
هنا ينفض الوهم أشباحه
وينتحر الموت في يأسه !

إن إلحاح الشاعر مثمر.. وثمرته هذا الوعي الاجتماعي/ الحضاري الذي عرف كيف يموت الجشع الإنساني الطاغي، وكيف ينتحر الكبريـاء الكـاذب أمـام الموت.. و "للعنكبوت" في الذاكرة العربية حضور خاص. ففي القرآن الكريم له رمزية تقترن بالوهن والضعف، وحقيقته بالمكان الخالي الخرب. لقد ضربه الله ﷻ مثلا لزوال الأمم التي سلط عليها عقابه، وعدد أسماءها، وصور هلاكهـا، وخراب مماليكها. بيد أن الشاعر يحول كل ذلك إلى تقابل نستشف منه مقابلـة الصرح الذي كان متينا قويا، وغدا هباء منبثا، ببيت العنكبوت الذي لا يـصمد أمام هبات النسيم اللطيف. وتمعن الصورة من ناحية ثانية في مـسلك الازدراء والسخرية، حين تجعل العناكب مذعورة من فداحة الخطب، تسعى للتفلّت مـن حبسه، لا من شبكة بيتها.

تجاور وتنافر في آن ! يصنعان نغمة السخرية الرومنسية التي لا تهمل الواقع الاجتماعي، حتى وإن كانت حالمة النبرات. إلاّ أن نقدها لاذع مرّ. يتخير من الصور ما يستوقف القراءة، فتعالجه لتجني من تنافرها وتجاورهـا جملـة المتناقضات التي تعمر حياة الناس واجتماعهم. وها هو الـدمار نفـسه يتعـب ويتأفف من فعله. بل يخاف لمس صنيعه."وكل شيء لا محالة زائل". ولو وقف الإنسان أمام الطلل عين الوقفة لنفض عن نفسه وهم الخلود والبقاء.

٥-الطلل بين رؤيتين:

هل قال الشعر القديم مثل هذا القول الذي تقوله القصيدة الحديثة ؟ نعم وزيادة ! والجديد فيها أنها استفادت من طرائق الإخراج وعمق الأسئلة.. بيد أن النص.. نص الطلل واحد عند الجميع. وواحديته لا تعني التكرار أبدا، وإنما هو نص كبير "جامع" "أزلي" يقتطع منه الشعراء نصوص القراءة، كل حسب قدرته واقتداره، حسب انفصاله وذهوله. وخير مثال نسوقه لتقرير هذه الحقيقـة مـن شعر "شوقي" في الأهرام و أبي الهول.

كان "شوقي" في جلسته مع "أمين الريحاني" ورفقته عند سفح الهـرم، تكريما للأديب السوري، ينظر إلى الأهرام بعين الانفصال، فلا يستوقفه فيهـا سوى مظاهر العظمة والجلال. تستدرجه إلى مدح الفراعنة، والإشادة بأخلاقهم. وهي ملاحظات خارجية يمليها الانفصال، ويختار الاستلاب صورها ومعانيهـا لاشتمال المكان على الشاعر وتسلطه عليه، فلا يجد فـي نفـسه سـوى تلـك المظاهر الخارجية التي تحجب عنه ما تحتها من حقائق التاريخ. يقول "شوقي" مترسما خطى الشعر القديم:

قف ناد أهرام الجلال ونـاد
هل من بناتـك مجلس أوناد ؟
قل للأعـاجيب الثـلاث مقالة
من هاتـف بمكانتـهن وشـاد
لله أنت، فما رأيت على الصفا
هذا الجلال ولا على الأوتـاد.
لك كالمعابـد روعـة قدسـية
و عليـك روحانيـة العبـاد
أسـست من أحلامهـم بقواعد
ورفعت من أخـلاقهم بعـماد.

ولا يكفي أن يكون الوصف دقيقا رائقا، كما لا يكفي أن يكون الشعر مطبوعـا صافيا. لأن الانفصال سيبقي على الحاسة الشعرية بعيدة عن تلمـس رمزيـة الموضوع، خالية من حرارة السؤال المستبطن، الذي يتوغل بعيدا وراء كتـل الحجارة. كما أن للمجلس الذي جلس "حفلة تكريم" عوارض أخرى تصرف هذا النص عن أن يكون نص طلل. لأن شرط الطلل هو الوحدة. والمناسبة تفـضي إلى نقل التفاخر إلى الحجب. ومعنى الحجب هنا، هو الإغضاء عن الأسئلة التي ينثها الحجر، والتي تتجاوز العظمة إلى الضعة، وتتجاوز الجلال إلى الدناءة.. لقد كان "شوقي" في ذلك الإبان مسكونا ب"الفرعونية" انتماء، وكان "إلياس أبي شبكة" مسكونا ب"الفينيقية" في لبنان. وهي حجاب آخر يسدله الانفـصال دون أسرار الطلل، فيحجب الرؤية، ويوقف اللغة على ما يشبه المدح الخالص.

أما إذا راقبنا شوقي – في موقف آخر – في نص طللي حقيقي، وقـد تجرد من انفصاله، فإننا نلمس حرارة السؤال، وإلحاحه، وتحول شكل اللغـة،

وانقلاب الهم، ليتجاوز نص الطلل إلى خطابه، فيتخطى الحامل سريعا إلى محموله. واسمعه يقول في "أبي الهول":

أبا الهول، طال عليك العصر
وبُلِّغت في الأرض أقصى العمر
فيا لدة الدهر لا الدهر شبّ
ولا أنت جاوزت حدّ الصغر
إلام ركوبك متن الرمال
لطي الأصيل،و جوب السحر؟
تسافر متنقلا في القرون
فأيّان تلقي غبار السفر ؟
أبينك عهد و بين الجبال
تزولان في الموعد المنتظر؟
أبا الهول ماذا وراء البقاء
إذا ما تطاول غير الضجر ؟ (٨)

إن النص يتناسى الفكرة التي يؤمن بها الشاعر قبل دخوله حرم الشعر، ويقدم الذات عارية أمام السؤال الأزلي. ويتحول الطلل إلى رمز يجسد في بقائه الزمن. فتتجسد من خلاله رحلة الدهر من الميلاد إلى القيامة. وليس مطلب الشاعر تلمس هذا الجانب من الحقيقة، لأنها معلومة، واضحة. ولكن مقصده في الضجر الذي يولده البقاء، ويترتب عليه. وفي الفكرة استحضار لسأم "زهير ابن أبي سلمى" و شكوى "لبيد ابن ربيعة". وكأن الموت – على الرغم من ارتباطه بالزوال – يبقى الحرية الوحيدة التي تحقق الانعتاق من أسر الضجر والحبس.وتمكن الحياة من الاستمرار.

إن فاجعة البقاء أثقل من فاجعة الموت، إذا كان البقاء رديف السكون، والهمود، والانتظار الذي لا رجاء فيه، ولا أمل بعده.

إن نص الطلل مكان للقراءة، شريطة أن يعتور الذات انفصال واتصال، يتعاقبان على النص. يهيئ الأول عين الملاحظة، ويملؤها رهبة ووحشة، ويُعدّ الثاني البصيرة للاستغناء عن البصر. فيطبق الجفن لتتخلل ضبابية الذهول سعيا وراء الأسئلة المفتوحة دوما أمام حيرة الإنسان.

❑❑

هوامش:

١-أحمد الهاشمي. جواهر الأدب.ج٢.ص:٦٨.
٢-م.س.ص:٦٩.
٣-م.س.ص:٦٩.
٤-أحمد حسن الزيات. تاريخ الأدب العربي.ص:٢٩٠.
٥-عمر أبو ريشة. الديوان.ص:١٢٥.
٦-أنظر فصل موضوعة السجن.
٧-أحمد شوقي. الديوان.ج١.ص:١١٣.
٨-م.س.ص:١٣٢,١٣٣

❑■❑



موضوعة الطلل.٣.
حكاية الطلل، نص السرد

- *تقديم.*
- *نص السرد.*
- *المدخل القصصي.*
- *موقف السارد.*
- *فاعلية التشخيص.*
- *فاعلية الازدواج.*
- *فاعلية العرض.*



الفصل الثالث:

حكاية الطلل، نص السرد.

1-تقديم:

الأليق بالطلل أن يحتويه الشعر، لا أن تحتويه الحكايـة ! إن الطلـل موضوعة فلسفية في أساسها الأول. وإن كانت مكانا محددا. ومن ثم كان فـي فسحة الشعر مجال للطلل، لا تقو الحكاية على حمله، لأنها سرد محض.

ويخضع السرد إلى نظام التوالي والتعاقب الذي يخضع له الشعر، ولكنـه يتجرأ على كسر طوقه. وإن حاولت الرواية فعل ذلك اضطرب تسلسل الحدث فيها، واختل نظام الحكاية، وغابت الوحدة التي يسعى السرد إلى تكريسها مـن خلال فعل الحكي.

لقد حاولت الرواية الجديدة – مع روب غرييه، ونتالي ساروت –تعمد كسر نظام التوالي، فأخرجت للناس قصصا من دون بداية ولا نهاية، تتجـاور فيها الفصول دون أن يكون بينها رابط سببي واضح. مما جعل قراءتها متعبـة تترك للقارئ مهمة الترتيب، واختلاق التوالي الذي تهتدي إليه القراءة من جملة ما يقرأ. وكأن نص القراءة عمل تال يقوم عقيب الفراغ من القـراءة الأولـى كتخمين محتمل للنص المتشظي في الكتابة. وهي التجارب التي استمرت فـي خمسينيات و ستينيات القرن الماضي، إلاّ أنها ولّدت ردّة لدى الجمهور القارئ إلى الرواية الكلاسيكية القائمة على الهندسة الواضـحة،

والمعمار المتماسك، والوصف المستقصي المـستفيض، والاسـتبطان النفسي العميق. وبغية القراءة لا تقف عند همِّ إعادة البناء واحتمالات الأشكال،

بقدر ما تقف عند "التلصص" على الآخر. لقد نعت "ألبيرس" هذا الجنوح بـدور "مصاص الدماء"، لأن القارئ يجد لذته في التجسس على الآخـر، كمـا يجـد الكاتب متعته في هتك الأعراض وفضح الناس.(١)

بيد أن للحكاية سبلا لكسر التوالي، وإجراء التعديل علـى الـسيرورة الزمنية، ودمج الماضي في الحاضر، والحاضر في الماضي، والتراجع والقفز.. وهي سبل معروفة مقبولة تعطي للسرد حيوية وقدرة على التفلت من سـلطان الزمان والمكان. وربما كان التداعي الذي عرفته الرواية الحديثة أروع مركبة يركبها القاص لجوب متاهات النفس والزمن و الأمكنة. دون أن يقطـع حبـل التوالي، أو يخل بنظام السرد. أو أن يتعمد جعل النهاية بداية، والبداية نهاية، أو ما يعرف بالسرد المعكوس.

غير أن السرد لا يعترف بالسؤال ! وإنما يقيم اعتماده على الحـدث. والطلل نص خال من الحدث. ومعنى ذلك أن الحدث الذي يلحق نـص الطلـل حدث متولد عن الأسئلة، يرفعه السؤال إمكانية لبيـان، أو تبريـر، أو سـبب. والشعر إن عمد إلى شيء من السرد، فليس غرضه الحـدث ولا هـو منتهـى مقصده. بل الحدث ظرف يتلقى فيه السؤال عنصر إجابته.فتتشكل منهما الحكاية الشعرية التي تنشئ نص الطلل في شكل جديد، قد يختلف عن النصوص التـي عرضنا شكلا فقط، دون أن يتخلى عن جوهر مطالبه الأزلية.

عندما يعمد الشعر إلى السرد، فإنه يقوم باستعارة اصطناعية، تساعده على تحديد الإطار الذي يحدد عناصر موضوعه. ذلك أن الرسام حـين يحـدد حجم اللوحة، فإنه يحدد تبعا لذلك حجم العناصر التـي ستـشكل موضـوعه. فالإطار فعل تنظيمي للمادة الفنية. به يتحقق فعل الحصر، وبه يتحقـق مبـدأ الأولويات. إذ لا يمكننا اعتبار المنظر الطبيعي الفاتن عملا فنيا فقط لافتقـاره إلى إطار. فإن ألحقنا به إطارا – مهما كانت طبيعة الإطار – فقد حولناه إلـى عمل فني. لأن الإطار لمٌّ لشعث الموضوع واختصار له في آن. فليـست كـل العناصر تصلح لأن تكون طرفا في الموضوع. بل هي على جمالها قد تشوش هذا التنظيم، وتدخل عليه سمة الاكتضاض التي تبدد طاقته، وتستنزف رونقـه وماءه. والشعر عندما يعمد إلى السرد يعمد إلى إطار اصطناعي يـسعى مـن خلاله إلى عزل العناصر المشوشة، وتهذيب الشعث، وترتيب المصادفة.

لقد رأينا كيف تحاصر الأسئلة الشاعر في موقفه مـع "أبـي ريـشة"، وكيف يستشعر العجز فيتقهقر متراجعا. وحركة النكوص هذه تنبئ عـن عـدم

وجود الإطار، لا السردي فقط، ولكن الإطار المناسب الذي يسمح للاكتضاض بالتنظيم والتهذيب. فتتعاقب الأسئلة والملاحظات، كل واحدة منها في موقفهـا الخاص بها، لا تزاحمها فيه أخرى، ولا تشوش صفاءها. وليس خلو الشعر من الإطار عيبا، إنما هو محض اختيار. لأن غرض النص أن تأتي الأسئلة علـى ذلك النحو لتصدم القارئ، شعثاء غبراء، قلقة مضطربة، صاخبة هامسة.. وفي هذه الفوضى سيمات جمالية لا تنكرها الذائقة. بل قد ترتاح لها ارتياحها للمـاء الدافق الهدّار، المتكسر على الصخر. وانبساطها للماء الهين الرقـراق الـذي يخاتل الحصى والعشب.

وإذا اختار الشاعر إطارا اصطناعيا فلمقصد جديد، يريده لنص الطلل، حتى يتمكن هذا الأخير من سرد حكايته، أو حكاية من حكاياته. وإذا فعل ذلـك لم يكن إخلاصه للإطار وشروطه الفنية واجبا حتميا، وإنمـا يظـل إخلاصـه لجنسه أولا، يتصرف فيه وفق شروطه فينقلب إلى الإطار يطاوعه حتى ينصاع لمطلب الجنس الأدبي. وهي عملية تدجين لا تخلو من عبقرية التأليف، تجعـل الشاعر يقظا على جبهتين: جبهة الشعر، وجبهة السرد. وللأولى هيمنة الجنس، وللثانية إمكانات الرافد المساعد.

٣-نص السرد:

يقول "إلياس أبي شبكة":

على ذروة بين أطلال صـور
يحيط بها شجـر و صخـور
يقوم بنـاء كـعش النسـور
بناء يـرى العابـرون عليـه
نبـاتا تـراءى على جانبيـه
فـغطي بعوسـجه سدفتيـه. (٢)

عُرف الشعر قديما ملحميا، يروي قصة تطول أحداثها، ويتعاقب عليها الواقعي والعجائبي، في صنيع ممتزج تغيب بينهما الحدود والفواصـل، فيقبـل العقـل والذوق هذا وذاك. وربما يستريح العقل لذلك المزج ويستمرئه مادام مثار لـذة تجعل الاحتمال قائما في كل خطوات السرد. ولهذا السبب ما زلنا نقرأ "ألف ليلة وليلة" ولا نسأل أنفسنا عن مصداقية الحدث، ولا عن تاريخية الزمن، ولا عـن

جغرافية المكان. بل نكتفي بالأسماء على علاّتها، ولا يغنينا البحث فيها. بل تكفي المتعة الناشئة من فعل التخذير الذي يصاحب الأحداث و فجائيتها. وكأننا نستسلم لهدير الكلمات، وهدهدة الأحاسيس البسيطة. وقد استطاع الشعر استيعاب ذلك كله، وحمله أصالة دون أن يتعثر السرد، أو تضيق العبارة. وتلك مطاوعة خاصة تقبلها اللغة الشعرية، وهي تختزل السرد في عبارات يتسع لها الوزن، وتقبلها القافية.

والمطاوعة تحتاج إلى كثير من الدربة والمران. لأنها تضع على لسان الشاعر قصة السرد، وتحتال لهذا الوضع حتى يجد الفسحة المناسبة التي تستوعب طاقته. وكأن العملية "مطٌّ" للقالب الشعري دون أن يفقد خصائصه البنائية التي هي له أصالة. بل نحسب "المط" و "التمديد" ظاهرة نتوهمها ونحن نقرأ القصة الشعرية، دون أن يكون لها وجود فعلي. وأنها مجرد إحساس غامض يوهمنا به السرد أثناء ملاحقة الحدث.

أ-المدخل القصصي:

لجأ الشاعر على طريقة الرومنسيين إلى تحديد المكان، مادام المكان:" هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث.» (٣) والتعرف عليه يموقع القصة في إطار محدد، ويكسبها الوجود الفعلي في الزمان والحيز. وهو عند "إلياس أبي شبكة" مكان مشرف عال، يحيط به الشجر والصخر، إمعانا في المنعة والابتعاد. وهي سمة كل البناءات التي كانت تخشى الغزو والمخاتلة، فتختار من الأرض أحزنها وأرفعها، وتتعلق بها. وكأنها تحاول بإجرائها ذاك أن تضيف إلى حصانة المكان حصانتها الخاصة. وأول ما يوحي به الموقع، ويقابله في صورته المادية عش النسر مشابهة. بيد أنه البناء الذي لا يستوقف العابر إلاّ ريثما يلاحظ العوسج الذي يحيط به.

إننا إذا جمعنا عناصر الصورة داخل الإطار الذي حدده الشاعر للرؤية، لم نجد إلاّ عناصر قليلة تمّ اختيارها لتطغى على غيرها، وتؤدي من ثم وظيفتين على الأقل: وظيفة الإخبار، ووظيفة التصوير.(٤) وقد يكون الإخبار إخبارا صرفا كالذي نصادفه في البيت الأول، أو تصويرا عندما يستند الخبر إلى التشبيه، أو الكناية، أو الاستعارة. وإذا استثنينا التشبيه أمكننا رد السرد كله إلى الوظيفة الإخبارية الصرفة، التي يناط بها دور تحضير المتلقي لاستقبال القصة.

لقد رأى "غريماس" للسرد مستويين:« مستوى ظـاهري، أو صـريح النص، والمستوى الثاني، الذي هو قاسم باطني و بنيوي مـشترك.»(٥) فـإذا وزعنـا وحـدات الـسرد علـى المـستويين، خرجنـا بنـصين متـداخلين/ منفصلين..صريح النص الذي يعرض مكانا مشرفا عاليا، قد غزتـه الأشـواك وسدّت سدفتيه. ونص باطني يعرض المكان كعش النسر، لا يستوقف العابرين إلاّ ريثما يلاحظون خلوه ووحشته. وتراكب النصين في نسق واحد، يثير لـدى المتلقي سلسلة من الأسئلة التي تتجاوز مظهرية المكان إلى مخبريته. فتتلاشـى معالمه من مقدمة الاهتمام ليغوص النظر بعدها في أغـوار الطلـل.مستكـشفا تجاور المنعة والوحشة، الحصانة والخراب، الحياة والموت. وكأن هذا التنـافر الصريح، لا يستقيم معه ذاك التجاور، إلاّ لعلل لا تظهر للعيان أبدا.ولو ظهرت جلية لشدّ تناقضها العابرين.

إن تراكب النصين – الصريح والبـاطني – اللـذين تحـدث عنهمـا "غريماس" لا شك سيولد التنافذ الحاصل بينهما نصا ثالثا، هو نتـاج التمـازج الكلي بين عناصر التكوين السردي: من إخبار، وتصوير وظيفةً، إلى صـريح وباطني شكلا وبنيةً. إن الشاعر– وهو يدرج التشبيه ضمن الخبر – يحدث في بنية السرد شرخا تتمدد من خلاله أسئلة تتجاوز نص السرد جملـة وتفـصيلا، وترتفع إلى حقيقة الطلل، مستشرفة قصته، متطلعة خبـره، قبـل أن تباشـره القراءة بعدُ.

لقد زعم بعض النقاد أن القراءة أحداث مجزأة. ومعنى التجزئة فيهـا، أننا نقرأ أولا ثم نؤول ثانيا..وذلك وهم مردود، لأن القراءة – وهي تقتحم صلب النص– تقدم التأويل ليفتح أمامها مسالك النص، جملة جملة. وإلاّ لتعذر علـى القراءة مواصلة فعلها. فالقراءة تأويل مستمر يقتحم النص من أول حـرف، إذ هو الذي يعطي للتلقي وجهته، وكثافته، ويحدد مقاصده.(٦)

ولا تتحقق القيمة التعبيرية للأثر– حسب جون ديوي– إلاّ من خلال:« التنافذ الكلي للمواد في المرحلة الساكنة (النص) إلى المرحلة النشطة (القراءة) وهذه الأخيرة تتضمن إعادة تنظيم كلي للمواد، مدعومة بتجاربنا الـسابقة. وأن القيمة التعبيرية للنص هي رمز نشاط الانصهار الكلي لما نجد، وما يقدمه لنـا إدراكنا اليقظ، وما ينضاف إلينا من معنى.»(٧) وكأني بالتنافذ الحاصـل بـين السكون والنشاط – النص والقراءة – هو العملية التأويلية ذاتهـا، وقـد جـزّء طرفاها الإخباري والتصويري عند الأسلوبيين، أو الـصريح والبـاطن عنـد

السيميائيين. وهي تسميات – وإن اختلفت في الاصطلاح – إلاّ أنها تتفق في الغاية المنشودة. والمدخل الذي عرضه الشاعر تسمح عناصره اللغوية بتمييز المستويين تمييزا واضحا أسلوبيا على الأقل. كما تسمح القراءة باستكشاف القيمة التعبيرية التي تنبثق عن انصهار الساكن في المتحرك.

ب–موقف السارد:

إن استفادة الطلل من هذا الفهم، يتيح للمدخل القصصي أداء وظيفته رغم اقتصاده اللغوي. كما يتيح التقابل بين عناصر الظاهر:(المنعة، الحصانة، الشوك)، وعناصر الباطن : (الوحشة، الخراب، الموت) إجراء سلسلة من القراءات التشاكلية، والتقابلية لاستنباط العلاقات السيميائية التي تربط الظاهر بالباطن. وتتيح من جهة أخرى تحويل النص إلى حقل من الرمز التي تتجاوز إخبارية اللغة إلى فضاء المعنى المحتمل الدفين، كما تمكن السائل المستفسر من طرح أسئلته الملحاحة على الطلل..

ثم يستمر السرد هينا يقول:

كرمس قديم لمين وزور
تكلل بالشوك لا بالزهور
طلاه الظلام بلون دجاه
لكثرة ما لامسته خطاه
ومــرّ عليه الضيا فطلاه
كأني به برج جن وحور
تــردد بين ظلام و نور.

تتراجع الوظيفة الإخبارية بفعل وجود "كاف" التشبيه، فاسحة المجال أمام وظيفة التصوير. فينقلب النص ظاهرا لباطن مقدما لغة مترددة، متعثرة بين متقابلات، يتوكأ على ثنائية تشده إلى طرفين: ظلمة ونور/ خير وشر. إن الطلل وهو يجسد هذه الثنائية، يستعيد من خلال هيئته تلك، أصل الفكر الديني القديم عند الشعوب البائدة، فيشطر العالم إلى شطرين :ظلام ونور/ خير وشر. ويقيم الحياة على مبدأ الصراع بينهما سجالا. إذ يملك كل واحد منهما أسباب القوة والغلبة، والقهر. وقبل هذا يحدد الشاعر موقفه تحديدا يذكرنا بعامل "الانفصال" الذي تحدثنا عنه في الفصل السابق. إذ هو يعاين الطلل خارج حيز "الاشتمال" و

"الاستلاب" فلا يرى فيه آية عظمة وجلال، وإنما شارة مين وزور.

إن الرومنسي لا تخدعه عظمة البناء، فهي عنده عنوان استعباد وقهر. والطلل الواقف أمامه لا يوحي همومه إلاّ بالموت والرمس. حتى وإن كانت "الكاف" للمفارقة والاختلاف، تقف حاجزا بين المشبه والمشبه به، وتمنع تداخلهما عكس ما تقتضيه الاستعارة. وهي من جهة ثانية رمز شخوص العقل وحضوره. فالطلل ليس رمسا وإنما هو كالرمس، والذي يعطيه قابلية احتواء الثنائية، هو تذبذب اللغة بين طرفي حقيقته. والملفت في السرد – هنا – أن نصيب الظلام أوفر من نصيب الضياء، والتأكيد عليه واضح في البدء بالظلام قبل النور.. هل كان لون حجارته باعثا على ذلك الاختيار ؟ هل كان موقف الشاعر من الطلل سبب ذلك السبق ؟ إن اختيار الاحتمال الأول لا يؤكده شيء في النص، وإن كانت غالبية الصخر تميل إلى السواد نظرا لطبيعة تكوينها الجيولوجي، ونظرا لما يعتريها من عوامل المناخ المتقلب. وربما لا يرى العابر أول وهلة سوى كتلة حجرية تميل إلى السواد فيعلق بذهنه هذا اللون قبل غيره! بيد أنها ملاحظة سطحية لما نعلم ما للون من دلالة. والسواد في هذا الموقف، سمة لا بد من قراءتها في حقل الدلالة التي تشيعها العناصر الأخرى المجاورة لها في النسق الشعري كالمين، والزور، والشوك. وكأن الطلل شاهد – عبر الزمان – على ذلك الصراع من جهة، وعلى ضرورة وجود الثنائيات الضدية في الحياة من جهة أخرى. إنه في هذا الموقف يفصح عن شيء رهيب : إذ لا وجود للوسطية في هذه الدنيا.. يأتي الظلام ثم يأتي الضياء، يتداولان، لكل واحد منهما عالمه الخاص وقيمه الخاصة. ثم يتراجع محكوما بدورة الفلك القاهر، ليحل محله الثاني، وهكذا دواليك. ذلك ما يفسر قول "إلياس أبي شبكة":

كأني به برج جن وحور

تردد بين ظلام ونور.

ولا يزال الشاعر يصر على تقديم عالم الظلام ويخصص أهله، وعالم النور ويحدد أهله: جن وحور. إن العالم شطران : جن وحور/ ظلام ونور. ولا مكانة للإنسان بينهما، إنه مقصى، أو هو مجرد تابع لواحد منهما، مجبور على اتباع قيمه وتصوراته.

ج-فاعلية التشخيص:

وقفت محاولات الشعراء لاستنطاق الطلل عاجزة أمام صمته الرهيب الكئيب، وأرهفت السمع لالتقاط أخفت الذبذبات، ثم تراجعت مكتفية بالتخمين والظن، مرددة أسئلتها لعلها تجد جوابا في مستقبل الأيام. ولم نجد شاعرا أجرى حوار مع المكان في بضع من الأبيات إلاّ "ابن خفاجة الأندلسي" في وقفته أمام الجبل، حين أجرى بعض تأملاته على لسانه وقد حوّله إلى شيخ وقور، ناسك، معمم بالبياض. وذلك مسلك تشخيص أثير في الشعر العربي القديم. استعمله الشعراء كلما أحسوا بضرورة المحاورة والتخاطب، وإضفاء الحياة على الجماد. ولم يفت السرد مثل هذا الصنيع. ولكنه التشخيص الذي لا يلجأ إلى الحوار، بل إلى الحركة. فينقلب المشخص إلى كائن يحيا حياة خاصة، تتولاه المخيلة وصفا، مركزة على بعض هيئاته وأحواله.

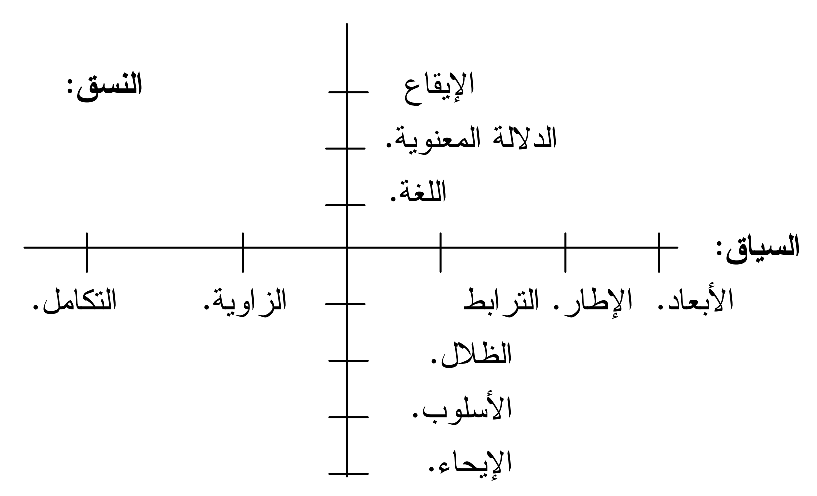
إن التشخيص في أبسط تعريف له يتمثل:« في خلع الحياة على المواد الجامدة، والظواهر الطبيعية، والانفعالات الوجدانية. هذه الحياة التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانية.. تهب لهذه الأشياء عواطف آدمية، وخلجات إنسانية.»(٨) وكأن التشخيص حركة تحويلية ذات مدرج واحد فقط، ترتقي بالجامد إلى الحي لغاية تعبيرية، ثم تتوقف عند هذا الحد من الجهد والاجتهاد. غير أن الصورة الناشئة عن هذا الارتقاء، لم تعد ملكا للتشخيص ولا حكرا عليه. فالتشخيص عملية وحسب، إنها تقنية تخضع لتحويل رمزي معين. فإذا تمت على الوجه السليم، استحالت "صورة". وقد درج البعض على اختزال الصورة في الاستعارة من حيث الجوهر. بيد أن الصورة تكوين آخر أكثر تعقيدا مما يتصور حين تقرن بالاستعارة. ذلك أن الصورة تشكيل للعناصر المنظورة والمحسوسة في إطار محدد، وفق رؤية خاصة، ومسافة مدروسة، لغاية تعبيرية تتجاوز الأسلبة إلى فضاء المعنى.

إن الصورة وهي تقوم على التشكيل، تخضع أولا لهندسة مبيتة خدمة لمقصد بعيد. فهي من هذه الناحية "عمل واع بهدفه" ذلك هو التعريف الذي قدمه "سانتايانا" للفن.(٩) ومن شأن الوعي في الحركة التصويرية أن يضيق من منافذ الخيال أولا، حتى يسمح للصورة بترتيب عناصرها ترتيبا واعيا بالأولويات والأسبقيات، ثم يفتح منافذ الخيال ليصبغ الصورة بصبغتها الخاصة.

أعلم أنني حين أقدم المسألة على هذا النحو، أقوم بتجزئة العملية الإبداعية، وهو أمر مردود في حقيقة النشاط الفني، ولكننا حين نقف على

خطاطات الرسم التي أنجزها الرسامون قبل اللوحة النهائية،نتفطن إلى كثير من العناصر، وقد تحركت من أمكنتها، أو تزحزحت إلى الخلفية، وتقدمت أخرى. وكثير من الظلال غابت، أو شعّ فيها النور.. ولو عُرضت علينا محاولة من المحاولات لسلمنا أنها اللوحة النهائية، ولما وجدنا فيها خللا. ولكن عين الفنان وجدت ما لم نجده، فقدمت وأخرت..إن عرض سلسلة المحاولات مرقمة تدريجيا إلى جنب اللوحة المنتهية هو أكبر درس في الفن تعجز عنه محاضرات النقاد. وهو الذي يؤكد حضور الوعي و سيطرته على الإبداع.(١٠)

وعندما يلجأ الشاعر إلى التشخيص، لا يفعل ذلك طلبا لخلع الحياة على الجماد وحسب، وإنما لخلق صورة. لا يقف القصد عندها هي الأخرى، بل الصورة "تكتيل" تعبيري من نوع خاص، تتعامد فيه حركتان:



ليس التعامد مجرد تقاطع بين نسق الصورة و سياقها الخاص، وإنما نريد من التعامد أن يحمل جملة العلاقات الناشئة من تقاطع كل العناصر فيما بينها. كأن نأخذ مثلا تقاطع الزاوية والإيحاء، مادامت الزاوية تحدد جهة النظر واتجاهه، والإيحاء يحدد الوجه الذي تعرضه الصورة للزاوية، وكلما تحرك محور الزاوية، تحرك معه لون الإيحاء. لذلك نحصل على سلسلة من الإيحاءات بمجرد أن نتحرك من نقطة إلى أخرى. ولا تنتهي العلاقة عند هذه الثنائية، بل ترتبط مع غيرها. فإذا أضفنا إليهما اللغة، أو الأسلوب، أخرجنا الإيحاء من حالة الكمون الغامض إلى حالة التعبير البيّن.وتتعدد التعابير بعدد النقاط المتحركة على محور الزاوية وحدها، فما بالنا بالعناصر جميعها دفعة واحدة!

إن هذا الفهم يجعل الصورة عالما متحركا، تتعذر الإحاطة به كلية في جملته، لأنه خاضع من ناحية خارجية إلى المتلقي سنا، وثقافة، وعصرا، وذوقا.. وكلما عددت القراء فأنت تعدد عطائية الصورة، وقدرتها على التعبير. لذلك يجوز لنا أن نزعم الآن أن معنى الصورة يقع دوما خارجها، في نقطة ما على المسافة الفاصلة بين الصورة و التلقي.تلك المسافة يحدد طولها وقصرها عاملا الانفصال والاتصال اللذين أشرنا إليهما من قبل.

قال "إلياس أبي شبكة":

إذا النور لوّنه في السحر

ومدّ عليه ظلال الحور

تراءى كطيف خلال الشجر

أتى من دياميسه ليزور

بقايا تلك البدور.

*

وحين يسيل اصفرار المغيب

على جانبيه بشكل كئيب

يبين كهيكل عظم مريب

أبى أن توسده في القبور

غداة تمرد أيدي الدهور.

إن الشاعر لا يكتفي بصورة واحدة، إنه مسكون بشطر الطلل إلى نصفين.. ظلام ونور. لذلك يقدم صورتين متواليتين: يجعل الأولى قائمة على شرط "إذا"، ويجعل الثانية ملكا لدورة الزمن. ولا أحسب ذلك منه عبثا لغويا، و تلوينا في استعمال الأدوات.. وإذا نظرنا إليه من زاوية غلبة الظلام على النور في موضوع الطلل، تبين لنا أن الشرط الأول ضروري لبيان حقيقة الصورة. إنها لا تتحقق دائما، بل شريطة أن يغشاه النور. فإذا حدث ذلك، فلا نظن أن الظلام سيتراجع كلية، بل سيخفت وقعه إلى حين. فهو قابع في الجيوب لا يزال يلون أطرافها. و"ظلال الحور" خليط بياض وسواد، لأن النور والضياء لم يتحققا جهارا بعدُ. إنها زمنية السَّحَر، وغبش الضياء والظلام.

ربما كان الشاعر الرومنسي لا يزال مأخوذا بأوقات خاصة من الليل

والنهار، لها في نفسه الوقع الحزين، كما لها من فكره توالي الميلاد والمــوت. ساعة السحَر، وساعة المغيب. وهما الساعتان اللتان استأثرتا بالشعر الرومنسي لما فيهما من دلالة الكتابة والمحو، وتتساوى فيهما لذة الميلاد ولوعة الفراق. إن الطلل وهو يتلون بالنور، لا يغدو بيِّن القسمات، واضح المعالم، كما ننتظر من فعل الإضاءة والتلوين، وإنما يظل حبيس الطيف الذي يلمّ ليلا أو سحرا. خرج لتوِّه من دياميس الليل البهيم، ليطل إطلالة خفيفة على الذراري ثم يعود. إنهــا اللحظة "المشرقة" في وجه الطلل. يذرع فيها عالمه المجهول ليــزور. وحــين يأتي المغيب – وهو آت حتما، لا شرط للشاعر في ذلك – تبدأ حركة أخرى.

كان "التلوين" علامة على الصورة الأولى، وفيه مــن لطافــة المــسح والرفق ما فيه. وصار "السيلان" شارة للثانية، وفيه من الشدة ما فيــه. ســيلان اصفرار كئيب يسيل على جانبيه. وهي حركة فيها كثير من القوة الدلالية التي تلاحقها العين، والاصفرار الكئيب يغمر المكان. يلطِّخه من كــل ناحيــة.إنــه اصفرار يتحول تدريجيا – حين يخالطه الغسق – إلى احمرار إلى سوادٍ.. فعل الصديد و النجيع الذي يثع من الجرح الفاسد. ثم يختار الشاعر للمشخَّص لفظا جديدا يقابل (تراءى) في الصورة الأولى، والذي يقدم بين يديه عدم اليقين.. قد يكون أو لا يكون.. إنه لفظ "يبين" وفيه من قوة الوضوح ما يجعــل الــصورة الثانية حقيقة واقعة لا خيالا. إن الشاعر يبصره الساعة هيكلا عظميا مريبا على الحقيقة، لا على سبيل المجاز.

عندما ندعي ذلك، ونرفض المجاز في الصورة الفنية، لا نفعــل ذلــك عبثا باللغة، وإنما نلجأ إلى واقعية "الذهول" – التي أشرنا إليهــا مــن قبــل – فالذهول حالة ضبابية تتكسر فيها الحدود والمعالم، وتغيب المــسافات، وتأخــذ الأشكال أحجاما ليست لها أصالة. وما يشاهده الرائي في غمرة الذهول، لــيس تخيُّلا – بمعنى التحويل الفني – ولكن حقيقة فنية، تغاير الحقيقة الواقعية. لأنها لا تنتمي إلى عالمها، ولا إلى مجالها.. مجال الأولى الشخوص، ومجال الثانية الذهول. والبصر بينهما في شؤون شتى. فإذا شخص البصر كان حديــدا، وإذا ذهل كان غائما مائجا. والبيان الذي يتحدث عنه الشاعر بيان من نوع خاص.. إنه بيان الذهول، وحقيقته حقيقة الفن.

"هيكل عظمي، يأبى أن يوسد التراب" ذلك هو الطلل في عين الشاعر الذاهلة. لقد عزلت العالم الخارجي عزلا تاما. ولم يعد أمامها سوى الطلل فــي صراعه مع الدهر..يأبى..يرفض، يتمرد. هل في ذلك تشبث بالحياة والبقــاء ؟

هل هو مجرد عناد ؟ الفناء محبب عند الرومنسيين، لأنه آية خلاص وانعتاق. هل يجد الشاعر في عناد الطلل شكلا آخر من أشكال المين والــزور ؟ شــكلا آخر للكبرياء الكاذب، والتطاول المريب ؟ لو رضي بالقضاء لكــان رمــسا.. قبرا.. ولكن بقاءه يسجنه في هيئتين سجنا مؤبدا: هيئة الطيف المترائي، وهيئة الهيكل العظمي المريب. "حجر سيزيف" أبدا يتدحرج ليعيد الكرة ! وأي شقاوة أكبر من عود أبدي لا رجاء فيه ولا طائل !

إن "فكرة الشقاء والشقي" ما تزال حية، تمتد من الطلل إلــى الواقــف عليه، وكأن آية السحر تنطلي على الساحر، فيغدو مسحورا بــدوره. وشــقاوة الواقف في إثارة مثل هذه الصور الكئيبة. كذلك لم يكــن الــشعر الرومنــسي ليمارس بلذة ومتعة، وإنما كان يُنتَزَعُ من الذات انتزاعا مؤلما، يبــددها إربــا إربا.وكأنه انتقام منها لأنها اختارت البوح بالمستور، وكشف المكنون.

د– فاعلية الازدواج:

يمضي السرد سريعا، حين يتخلص من الصورة، يقفز عبــر الزمــان والمكان، يلملم أطراف الحكاية. يقول "إلياس أبي شبكة":

فاصغ لنسأل عنه الصخور
أللحب شُيّد، أم للشرور ؟
أيا سائل الصخر عن جاره
دع الصخر ينطق بأخباره
فليس ضنينا بأســراره. !

يمثل الصخر – صخر الطلل – الحاجز الأول الذي تتكسر عليه نصال الغزو، فيتقهقر الشاعر، لأنه لا يملك أداة تقهر صلابته، وتفتح مغاليقه. لقد تراجع كثير من الشعراء عند هذه العقبة. انصرف الشاعر الجاهلي،و الإســلامي القــديم، وحاول آخرون إجراء حوار من خلال فاعلية التشخيص. واختار شاعرنا سبيل السرد، ليتولى بنفسه رواية أسرار الصخر. إنها قفزة من شأنها إزالــة عقبــة الصمت. لا يغنينا معرفة كيفها في شيء. لقد حدثت فقط. وحديثها يقول:

بنــاه الجلال وشيــد مجده
وقد كان عهد الجبابر عهده
وكان الزمان المسود عبده

تنــار اللــيالــي بأنـــواره
وتزهـــى بأعيـــاده سمّاره

*

بنتـــه يد الفاتحـــين الألى
أهابـــوا بفـــنيقـــيا للعــلى
فأمسى شعبـــها بهم الأول
يقـــود الزمـــان بأبصـــاره
ويسجــده تحت أســـواره

*

وكانت أمـــيرته يوم كــــان
أمير القصـــور بذاك الزمـــان
كحورية من عذارى الجنـــان
مـــعطّـــرة مـــثل أشجـــاره
بـــدهـــن اللـــبان وأســـحاره

*

٢ – وهبت على القصر ريح سموم
ذرت منه أنوار تلك النجـــوم
كما ذرت النار شعب ســـدوم
لم يـــبق مـــن مـــجد آثـــاره
ســـوى غـــرفات لتذكـــاره
ترى البـــوم يخلف أربـــابها
و يقتـــحـــم النتـــن أبـــوابها
و يفترش الســـوس أخشابها

*

كشعـــــب تخـــلى لأشراره
فقــــام الدمـــار لإنـــذاره

لقد سلطت فوهـات الجحيم
على صـور سخطـا عظيم
كـنـار يهوذا و أورشـلـيم

*

٣- *وأبـقى الزمـان بأسفـاره*
مـن المجـد ذكـرى لزواره.

ه- فاعلية العرض:

إن خضوع الفكرة لهندسة العرض، أمر خطير في مجال المعنى. وإذا كنا نهمل العرض وهندسته، فإننا – حتما – سنهمل الشطر الفني الأكثر فاعلية وتأثيرا في البناء الفني العام للنص. لأن العرض الدقيق البارع قد يستر كثيـرا من التخون و النقص الذي يعتري الفكرة. ألا ترى أن عرض السلع أدعى إلى إغراء المشتري، وحثه على الإقبال عليها ؟ إن اختيار الشاعر سبيل التقابل بين الصورتين: الإشراق والتعتيم. الظلام والنور، يخدم الفكرة التي أنشأها للطلل.

قسم الشاعر حديث الصخور إلى قسمين، وبدأ وفقـا لحتميـة الـزمن بالميلاد والازدهار. ثم أعقبه بالموت والاندثار، مؤكـدا قـضاء الـدهر فـي الموجودات كلها، في أدق عناصرها، كما يشهده أجلها وجليلها. والجديد الـذي يضاف إلى هذه الحقيقة لا يتصل بدورة الأفلاك والمقادير، بل يتصل بالمعاني المنبثقة عنها، والتي تجعل التجبر ينتهي إلى ذل، والفتح إلى هزيمة، والعبودية إلى تمرد، والأنس إلى فراق، والجمال إلى قبح، والقوة إلى ضعف.. وما أشنع أن نرى آية الصلابة والقوة ينخرها سوس ودود !وما أفظع أن نجـد العطـر يتحول إلى نتن. بيد أن للتحول أسراره. هل يحق لنا أن نطمع فـي اسـتدامة الصلاح ؟ هل ذلك ممكن ؟ أم أن سلطان الفساد في استفحال مستمر.؟

نظريا نعم ! إذا قطعنا دابر الفساد.. الفساد سم زعاف يدب في عروق الصلابة والمتانة. وإذا خنعنا، وقنعنا بالأذى والشرور، فقد حكمنا على الصلاح بالزوال.. ونكون "كشعب تخلى لأشراره" وعاقبة ذلك التخلي دمار يشبه دمار "سادوم" حين جعل الله عز وجل عاليها سافلها وأمطرها حجارة ونـارا. لـن يكون الدمار قضاء مبرما لا مفرّ منه مع الصلاح والاستقامة.. هناك منطقـة وسطى بين هذا وذاك يتجاذبها على مرّ السنين شدّ وإرخاء، يمكن الحياة مـن

الاستمرار. أما أن يترك الأمر لغير أهله، فذلك آذان بالزوال الوشيك. وذلك هو الدرس الرومنسي في موضوعة الطلل.

لقد اختار الشاعر قفلا للسرد. تركه الزمان للعابرين، ليرفع الطلل من حالاته تلك، إلى العظة، إلى الذكرى، إلى الدرس، الذي لا يمـل الطلـل مـن ترديده .

❐❐

هوامش:

١-*أنظر.ألبيرس. تاريخ الرواية الحديثة. ص:٧.*

٢-*إيليا الحاوي. إلياس أبي شبكة.ص:١٠٨.*

٣-أحمد *سيزا قاسم. بناء الرواية.ص:٧٦.*

٤-جوزيف *ميشال شريم.دليل الدراسات الأسلوبية.ص:١٧.*

٥-سمير *المرزوقي وجميل شاكر.مدخل إلى نظرية القصة.ص:١١٣.*

٦-*أنظر ميشال أوتان.سيميائية القراءة.*

٧-*U. Eco.L'oeuvre ouverte. P.46.*

٨-سيد *قطب. النقد الأدبي. ص:٦١.*

٩-جيروم *ستولنيتز. النقد الفني.ص: ١٣١.*

10-Stéfan Zweig. Le secret de la création artistique.in. Derniers messages.p : 101.

❐■❐



موضوعة الجبل.١.

الإطار المعرفي لموضوعة الجبل.

- *تقديم.*
- *الإطار الخرافي/الأسطوري*
- *الإطار الديني.*
- *الإطار الفني.*

الفصل الرابع:
الأطر المعرفية لموضوعة الجبل

١-تقديم

إذا كانت الدراسات الاجتماعية الوضعية، قد وضعت يدها على "المكان" "وسطا" باعتباره عاملا فعالا في تشكيل البنيات الذهنية، والخصائص الجنسية، ورامت دراسته من منظور علمي، فعددت أشكاله: بدائي، ريفي، حضري، مدنيّة، معمل، سجن.. محاولة إيجاد مبادئ للتحول الاجتماعي والأخلاقي في العينات المدروسة، فإن الجمالية استقطبت "المكان""حيزا" أو "فضاء" لتنقّب فيه عن مشكّلات الفضاء المادية والمعنوية. خاصة وأن الوضعية استهوت لفيفا معتبرا من الأدباء الروائيين، استخدموا دقة الوصف والتصوير لنقل "المكان" الاجتماعي وأشكاله إلى فضاء اللغة. حتى غدت الروايات "سجونا" و"محتشدات" و"شقق"و"مناجم"

لقد بدأ العملية "بلزاك""BALZAC" وأتمها "زولا""ZOLA" ولم يكن النقل الفني نقلا "فتوغرافيا" كالذي يشهده علم الاجتماع الوضعي، وإنما كان إبداعا يعترف به الوضعيون أنفسهم. فقد أعلن "تين":« أنه من المستحيل في الفن أن ننقل المعطيات كما هي، وأنه على الفنان أن يختار، وأن يغير، في الحقيقة الواقعية»(١). وقد يحمل الاعتراف خصوصية يقرها الوضعيون للفن، تحاول "الجماليات" و "علم الجمال" تداركها، حين يعطي للمكان و تشكيلاته المختلفة أبعادا "إستطيقية" تضفي على الأثر الفني دلالات معرفية وفنية .

لقد تحول "البصري" في الكتابات الجديدة إلى بعد تحسب له الدراسات

النقدية، والقراءة حسابه.إذ تُحمّله القصدية التأليفية دلالة ما، ورؤيــة خاصــة للأشياء. و تتبع انحناءاته وانكساراته. لقد عدت "المعرفــة المكانيــة" شــرطا ضروريا لأدراك جماليات المكان في النص الإبــداعي. واســتثيرت الحــواس جميعها لالتقاط هذا المعطى الجديد في الكتابة. كمــا أضــحى "للموضــوعة" "THEME" المكانية معرفتها الخاصة، والتي تــشكل مرجعيتهــا المعرفيــة. فتشحنها بالمعاني المختلفــة، بحــسب وجهــة الاســتعمال وإرادة التوظيــف. فـ"الموضوعة" "تاريخا" جرم مشحون بالمعطيات المترسبة خــلال الأزمنــة. تترادف بداخلها الحقائق والخرافات، فتتشظى فيها الدلالة بحسب النسق الفنــي الذي تدرج فيه.

وقد اخترنا "موضوعة الجبل" في شعر "مفدي زكرياء" الثوري، ونحن ندرك ما تثيره هذه الموضوعة في نفس المتلقي ابتداء إذا ما قرنــت بــالثورة الجزائرية التحريرية. ولكننا نحاول قبل رصد السيمات الجمالية فيها، الكــشف عن "المعرفة المكانية" التي تحبل بها الموضوعة في الذهن العربي الإســلامي، حتى تطلّ علينا بثقلها التاريخي و الثقافي وقد اغتنت بكــل الإيحــاءات التــي يتلبّسها الشعر عند الإشارة والرمز .. وكل شاعر يستند-في هذا- إلى الضمير الجمعي الذي شكّله الدين، والثقافة، والتاريخ المشترك.

٣- الإطار الخرافي/الأسطوري:

الجبل.. مكان للضياع والفقد.. الجبل.. ارتفاع وحاجز ونهايــة.. لقــد عمدت القصة الخرافية، والقصة الشعبية إلى استعمال "الجبل" لواحد من هــذه المعاني، بعد إحاطته بهالة من الضبابية و عدم التحديد. تبــث فيــه الــروائح والأصوات، من همهمة وهمس وهدير.. وكل لغط غامض و غريب. وهي في سعيها ذاك تراعي – ابتداء- عاملا نفسيا مركوزا في المتلقي الذي تمتلئ نفسه فرقا مما يسمع، ومما يرتسم على وجه "الحاكي " من تعابير تهــوّل الوصــف، وتنفخ فيه الأصوات، وتبث فيه الحركات.

فإذا كان "الضياع" مقصدا للسارد، كان الجبل وعرا، متشابك الأدغال، تتعثر دروبه هبوطا وصعودا، تعمرها أصوات بعيدة متوعدة، وحشرجات قريبة مخيفة. وكأن كل خطوة فيه مزلق من مزالق الهلاك. لأن مثل هــذا الوصــف يكثّف الإحساس بالضياع والفقد، وغالبا ما يكون ليلا.

أما "الارتفاع" و"الحاجز" و"النهاية" و"المنعة" فمعايير يدرجها الحــاكي

نهارا،لأنها معايير بصرية، يدركها المتلقي من خلال الوصـف المبـالغ فيـه، والذي يجعلها تسد وجه السماء، وترتفع لتغيب خلف الغيوم. فكل شـيء فيهـا ضخم كبير، تمتلئ النفس منه رهبة. فهي أوصاف تدرك عن بعد، خلاف جبل الضياع الذي يدرك عن قرب. وفي كلا الموقفين استناد إلى العامـل النفـسي التخييلي الذي يستعيد ترتيب الصور التي يبثها الحاكي، ويضخمها بدوره حتى تبلغ أبعادا خيالية. ولا يكون معنى "النهاية" حقيقة عينية إلاّ إذا أدرك عن مبعدة. فالمسافة هي التي تحدد طول الامتداد، وعلو الارتفاع.

لقد استعملت الخرافة هذا النمط من الوصف، وتأرجحت بين الطرفين : البعد والقرب، واستطاعت أن تبرز المعاني التي قصدتها من وراء إغـراق المتلقي داخل عتمة الجبل، أو من وراء شده مشدوها عن بعد إلى ضخامته. فإذا استعرضنا الأوصاف التي ملأت أقاصيص "ألف ليلة وليلة"ألفينا هذا النمط مـن المكان :« .. الملعون، أو المسحور، أو الخرافي،ليس عجيبا خارقا فحسب، إنما كان شريرا. لم تكن سفينة تمر بالقرب منـه إلاّ وكـان يـصيبها مـن شـرّه المستطير، فتتمزق أجزاؤها، وتتساقط ألواحها، وتتطاير مساميرها نحو الجبـل الملعون. وما ذاك إلاّ بحكم الجاذبية الشديدة التي كانت العفاريت العاتية جعلتها فيه لتخويف الإنس.» (٢) وكأنه مكان للضياع والفقد والموت والتلاشي، حـين تتحول المراكب على جنباته إلى ألواح عائمة وقد تفككـت دُسُـرها.. وتـزداد غرابة المكان قوة حين تحل به الأرواح الشريرة من جن وعفاريت، وهي تتلذذ بهلاك البحارة. وهو مكان لا يلاقونه مصادفة في طرق المغامرة، وإنما يساقون إليه قسرا حين تتدفع بهم الأمواج نحوه بشدة هائلة.

لقد أدركت القصة الخرافية ما للمكان مـن سـحر، فراحـت تـصف القصور والبحار والبساتين، والصحارى، والجبال. بل أضحى بعضها ذا شهرة يعلمها الخاص والعام، تجري على الألسن دلالة على الاستحالة و الاستغراب. وذلك شأن "جبل قاف" وهو الذي :« يذكر رمزا للبعـد الهائـل مـن جهـة، والاستحالة عليه من جهة أخراة.» (٣) ويذهب "عبد الملك مرتـاض" إلـى أن جبل "قاف" يتردد كثيرا في أحاديث الأولياء و الصالحين ورجال التصوف.(٤) وقد تؤول شهرة هذا الجبل إلى التحدي الذي يقترن بشرط تجاوز هـذا الأفـق "ولو في جبل قاف" "وراء جبل قاف" وكأنه علامة تقـع علـى تخـوم الأرض وحدودها. فكل تجاوز له إنما هو من قبيل خوارق الجن و العفاريت.

وربما عملت دلالة "الحد" "LIMITE" و "النهاية" "FIN" فـي عـدم

وجود أوصاف لهذا الجبل يتداولها القص الشعبي، وإنما الجبل -هنا- حد ونهاية فقط. ودلالته على البعد المفرط أو الاستحالة البعيدة. لذلك تجاهلت الخرافة وصفه، وكأنه حدّ لم يصل إليه أحد من الإنس ليخبر عنه. ونستطيع أن نعتقد أن وصف الجبل عن قرب في- القصص الخرافي - و تتبع مسالكه وشعابه، وأدغاله ووحشته، إنما هو في القص وسيلة للتعبير عن الضياع والهلكة. وما أساليب التهويل في القص و الوصف إلاّ إمعان في بث الخوف والفزع في نفس المتلقي، حين يستيقن ضياع بطل القصة وهلاكه الوشيك.. وكلما كان التهويل أخّاذا حيا مسكونا بروح شريرة لا يسلم منها أحد.

كما أن وصف الجبل عن بعد، لم يكن إلاّ للتعبير عن المنعة و الحد و النهاية. وفي هذه الحالة يتعمد القص أسلوب التضخيم - في مقابل التهويل- حتى يغدو الجبل نهاية حقا للوجود المكاني. وقد استطاعت الخرافة أن توهم المتلقي أنها فعلا قد أقامت حدودا للمعمورة من خلال هذه السلاسل الممتدة من الجبال.

لم تكن الخرافة قصصا تروى أمام جموع مشدوهة، ترتعد فرائصها من الخوف، أمام نار متأججة مساء، كما يتبادر للأذهان أول وهلة. وإنما كانت أكثر من ذلك، فهي مصدر المعرفة البدائية، لأنها في جوهرها جماع:« الأفكار والممارسات و العادات التي لا تستند إلى تبرير علمي (ولكن) الذهنية الخرافية هي التي تسيطر على الفرد و الجماعة، بحيث يكون للخرافة فيها مكان بارز، سواء في نقل المعلومات وتمثيلها، وفي تفسير الأحداث وتعليلها.» (٥)وذلك حين يشيع جو من الإيمان و اليقين في المرويات التي تجيب عن الأسئلة المكبوتة في نفوس الجماعة. فالخرافة :" مجازا علم ما قبل التاريخ، أو هي الإرهاصات الأولى لتفسير الوجود وعقلنة أحداثه.» (٦) وقد عمدت العقلنة الخرافية إلى تسمية المكان الخرافي "جبل قاف" "واق واق" وحددت مواقعه "شمالاً" و"جنوبا" وكأنها تحاول أن تعطيه ما للمكان الجغرافي من وجود و حقيقة، بعدما استخدمته لغايات "فنية" أخرى.

٣- الإطار الديني:

يتعامل القرآن الكريم مع المكان - تعامله مع كل شيء- على وجه الحقيقة، فلا مجال فيه لما هو متخيل، بيد أن المكان القرآني خلاف غيره، يتمتع بجملة من الخصائص التي تكسبه سمة مميزة. فليس القرآن الكريم كتاب

جغرافيا، وإن كثر فيه الحديث عن الأقوام البائدة وبعض أماكنها ك"الأحقاف" و"الحجر" و"مصر" و"سبأ" و"مدين" و"بابل"، "مكة" و"المدينة".. وهو ذكر يرد لتلاحمه مع الأحداث وارتباطه بها. وكأن في تحديده بياناً لأهمية المكان في ذلك الموقف بالذات. حتى تكتمل الغاية وراء إيراد الخبر، وتفصيله. فقد عرض الله ﷻ في قصة "يوسف" عليه السلام مكانا واحدا "معلوما""مصر" وأبهم الأماكن الأخرى لقلة أهميتها بالنسبة للحدث عامة، و بالنسبة للغاية التربوية التي يرومها. ولم يحتفل القرآن الكريم ب"المكان" عندما يتجاوزه الحدث، وترفع عنه أهميته، فلا يكون في ذكره غاية إيمانية تتحدد ببيانه. وقد وردت الأخبار عن "قرى" و"أقوام" يأتي ذكرها معلقا في الزمان والمكان، لتقدم هدفا تربويا أو إيمانيا، ثم يتحول عنها القرآن الكريم إلى أغراض أخرى.

وليس القرآن كتاب قصص، حتى يفيض في وصف المكان، كما هو الشأن مع أمكنة القص المعهودة. بل إن شكل القصة في القرآن الكريم يختلف عما هو جار في أعراف الأدب، مادامت القصة -عنده- حاملا تربويا تسعى إلى تثبيت الإيمان، وإيراد العبرة، والإخبار بقضاء الله ﷻ. فهي "حامل" "SUPPORT" لا يتوقف اهتمام القارئ عنده، بل يتجاوزه إلى المحمول فيه، حتى يكتمل هدف القص.

ولا يحمل المكان القرآني سيمات المكان الفني و الأدبي، بل يمتاز بالاقتصاد الشديد، ولا يكون إلاّ بالقدر الذي يتطلبه الحدث و يقتضيه الهدف التربوي. وقد تكشف الدراسات الجمالية المتخصصة عن سيمات أخرى لم نلمحها في عجالتنا هذه. تكون عونا للأدباء في التعامل مع المكان تحت توجيه قرآني معجز.

لقد ترددت "موضوعة الجبل" (جبل+ الجبال) تسعة وثلاثين مرة(٧) في القرآن الكريم. وجاء ذكرها في مواطن مختلفة، لتلبي دلالات معينة في سياق مخصوص. وقد كان استعمالها على وجه الحقيقة- حقيقة اللفظ لما وضع له- ولم تنصرف إلى المجاز أبدا، بل ظلت دالة على الجبل المعروف عند العامة من الناس. ولا يسعى القرآن الكريم - في هذا- إلى تجاوز تواضع اللغة إلى معنى من المعاني، بل جاءت الإشارة إلى المعاني من خلال السياق وحده، دون أن تنزاح لفظة الجبل إلى مجاز ما. نحاول استعراضها باختصار:

أ–النكرة والمعرفة:

في الغالب أن ينشأ عن استعمال "النكرة" إبهام في تحديد الاسم، وكأن المستعمل لا يريد أن يرتبط باسم معين، بل يريد أن يترك الأمر على انفتاحه قابلا لكل اختيار. وقد أمر الله ﷻ إبراهيم عليه السلام أن يجعل بعضا من الطير على رأس جبل ..أيّا كان الجبل قريبا كان أو بعيدا. لأن الغرض هنا هو تحقق قدرة الله ﷻ على بعث الحياة فيها وقد اختلط اللحم والدم و العظم. فأبهم المكان، ولم يحدده تاركا ذلك لإبراهيم عليه السلام. كذلك الأمر مع ابن نوح عليه السلام حين قال رادا على نداء أبيه :﴿ قال سآوي إلى جبل يعصمني من الماء.﴾ (هود٤٣.). وربما كان استخفاف الابن بأبيه كما استخف به قومه باعثا على هذا اللون من الرد ومن ثم تنكير الجبل، حتى ولو لم يكن الجبل حاضرا بين يديه.. إنه جبل يعصمه من الماء.

ولا يكون استعمال المعرّف إلاّ لمعلوم من المكان. وقد استعمله الله ﷻ مرتين بصيغة المفرد في سورة "الأعراف" حينما سأل موسى عليه السلام ربه الرؤية. وكانت رحمة الله ﷻ أن جعله يجرب معاينة تجلي الله ﷻ لمن هو أشدّ منه قوة، وأمتن صلابة، وأوسع جثة. فكان الجبل:﴿ ولما جاء موسى لميقاتنا وكلمه ربّه قال ربي أرني أنظر إليك، قال لن تراني، ولكن أنظر إلى الجبل فإن استقر مكانه فسوف تراني. فلما تجلى ربّه للجبل جعله دكا وخر موسى صعقا. فلما أفاق قال سبحانك تبت إليك وأنا أول المؤمنين.﴾ (الأعراف١٤٣.)

ب–الحياة والإحساس:

شاء الفكر الغربي أن يقسم الموجودات إلى حية وجامدة لا حياة فيها. ومنه كانت علوم الحياة وعلوم الطبيعة، وكأن هذه الأخيرة مواد خالية من كل حرارة، وإنما جعلت لتكون مواد وحسب. إلاّ أن الفكر الإسلامي لا يتصورها كذلك. فهي تتمتع بحياة خاصة، لا نفقهها نحن، وتتحدث بلسان لا نعيه، وهي في مناجاة مستمرة مع خالقها بله التسبيح و التحميد .تنفعل لأوامره نواهيه، تفرح وتحزن وتخاف. وقد نعجب اليوم أن مثل هذا الفهم لم يعمر حياتنا، حتى نرى الحجر والشجر أحياء تعيش و تشعر وتألم .!

لقد حمل إلينا حديث رسول الله ﷺ هذه الحقيقة، عندما قالت الجبال: (ربّ اذن لي أن أخرّ على ابن آدم فقد طعم خيرك ومنع شكرك..) وكأنها تنقم عليه عدم

الطاعة وشكر النعمة. فإذا هو أطاع الله ﷻ كا ن وإياها علــى ســنة واحــدة، تعطيه مما سخرها له الله ﷻ أضعافا مضاعفة. وقد شهدنا كيف ذهبت جلاميد الجبل هباء عند رؤية الله ﷻ، ولم ندر كم كان مقدار التجلي، ولا مدته. بل قد يكون خطفا من البصر، أعقبه انهيار كلي للجبل. وكما دكّه التجلــي، تــصدّعه الخشية حين سماع الذكر. قال تعالى:﴿ لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعا متصدعا من خشية الله.﴾ (الحشر٢١).ومن علمها بعظمة الله وجلاله، ترفض الجبال حمل الأمانة التي عرضت عليها قبل أن تعرض على الإنــسان :﴿ إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فــأبين أن يحملنهــا، وأشفقن منها، وحملها الإنسان، إنه كان ظلوما جهولا.﴾ (الأحزاب٧٢). إنها كائنات "عاقلة " تخشى تبعات الأمانة و تشفق منها لمعرفتها حقّ الله ﷻ، تمتلك قلبا حيا نابضا بذكر الله وخشيته.

ج- زوال العالم:

إذا تضعضع الثابت واهتزت أركانه، و تلاشت صلابته، فلا بقاء لمن هو أدنى منه متانة وأقل كثافة :﴿ فإذا الجبال سيّرت..﴾ و﴿ و بسّت بسّا﴾ فإن الأرض قد فقدت أوتادها ومراسيها، وأضحت رجراجــة لا يثبــت علــى ظهرها شيء قائم أبدا، واضطربت هنا وهناك، وتدافعت كتلتها، فقد حلّت نهاية العالم وأزفت قيامته.

وقد جاء في الأثر ما يفهم منه أن خلق الأرض و خلق الجبال مفتــرق. وكأن خلق الأرض كان قبلا، يمثل مرحلة أولى في عملية التكوين الجيولوجي، إذ كانت الأرض كتلة رجراجة لا قرار لها، تميد يمينا وشمالا، وترتفع وتــنخفض، بفعل المادة اللزجة المتحركة التي هي في طور التشكّل أو في نهايته. ثم جــاءت الجبال في مرحلة تالية لتقف أوتادا ومراسي تثبت المــادة المتحركــة.. أخــرج "الترمذي" في أواخر جامعه(ج١.ص:٢١٤) عن أنس بن مالك، عن النبي ﷺ قال : (لما خلق الله الأرض جعلت تميد، فخلق الجبال، فعاد بها عليهــا فاســتقرت، فعجبت الملائكة من شدّ الجبال).فإذا كان الهدم عكس البناء، كان زوال الجبــال – على الصورة التي وصفها الله ﷻ – أذان بزوال الأرض ونهايتها. وقد نعجب إذا وجدنا أن رزق الأرض موقوف، موقوت في الجبال، مطمور فيها يــسلكه الله ﷻ في الأرض بقدر، حتى ينال أهل الأرض حظهم من القوت تباعا. قــال تعــالى: ﴿ قل أئنكم لتكفرون بالذي خلق الأرض في يومين، وتجعلون له أندادا، ذلك ربّ

العالمين. وجعل فيها رواسي من فوقها، وبارك فيها، وقدّر فيها أقواتها في أربعة أيام سواء للسائلين.﴾ (فصلت ٩،١٠.).

يذهب " الشيخ الشعراوي" إلى أن الأقوات :" التي يحتاجها خلق الله إلى أن تقوم القيامة موجودة في الأرض، ولو أردنا الدقّة في فهم العبارة القرآنية، لوجدنا أن الأقوات مطمورة في الجبال. فكأن الجبال التي نراها صخورا منصوبة في الأرض هي مفاتيح أقوات البشر. وشاء الله أن تكون الجبال صلبة لأنها لو كانت رخوة وأمطرت السماء لحدث استطراق في الرخو كلّه، ولتبدد الخصب في بقعة على سطح الأرض. هذا الخصب الذي يستحلبه النبات لغذائه.. وقد تفسد الأرض لو زادت فيها هذه المواد..أو على الأقل تجف منها الخصوبة في وقت قصير.. لذلك شاء الله أن تكون الجبال صخورا جامدة .. ثمّ ينزل منها بقدر.» (٨)

٤- الإطار الفني:

لقد أدرك الشاعر العربي منذ العهود البائدة أنه لا يستطيع أن يبرح المكان، وأن المكان يحتويه في حياته ومماته. فهو جزء منه لا يختلف عنه في شيء، بل يحمل من سابقيه الذين رحلوا بقية يقف عليها في كل طلل يخاطبها و تخاطبه. وليس عجيبا أن يكون الطلل ممثلا لتجربة البراح و الحنين والندم (٩) ومهما يكن من تفسير نسوقه للطلل وظاهرته الافتتاحية في الشعر الجاهلي، فإنه يبقى مكانا واقعيا (جغرافيا) تعرفه الذاكرة التاريخية في أخبارها وأيامها.. وقد انشعبت التفسيرات الوجودية والنفسية لتعليل ذلك"التشبّث" عند الشعراء، ولو كان في تداولهم له ما يشبه التقليد البعيد الذي يتناسخون فيه التجربة في مقابل تجاربهم الخاصة. (١٠)كما يزعم النقد الحديث. وإن أبدعوا في مواطن وصفية أخرى كالأنواء و الصحراء، والوحش، و الرمال، وغيرها..

إن أروع تجربة ل"موضوعة الجبل" في الشعر العربي، نجدها عند شاعر الأندلس "ابن خفاجة" دون أن نجد عنده ذكرا للجبل بهذا الاسم. وإنما يحيد عنه إلى وصف مناسب هو "الأرعن" أي الجبل الطويل.. و يتجاوز الشاعر والوصف الحسي المادي (بيتان) وكأن وصف "الأرعن" يكفي لبيان المراد الذي قصده الشاعر .. إلى الوصف المعنوي الذي تنفذ إليه التجربة الوجدانية بعمق، حتى ينقلب الوصف المادي إلى تشخيص يمكّن الشاعر من المحاورة،

والبحث عن سر البقاء و التحول.

أ-الشيخ الوقور:

وهي صورة أثيرة عند العربي، يجد فيها الوقار والحكمة و بعد النظر، وكأنــه ناسك يتأمل الفلاة، يفكر في عواقب الدنيا.

وقور على ظهر الفـــــــــلاة كأنه

طوال الليالي مفكر في العواقب.(١١).

وتستمر الصورة الحسية لتعزز المعطى المعنوي (الشيخ) حين يصبح الغمــام عمامة يعتمّ بها الشيخ الوقور، وحين تكتمل هيئة الوقار و العلم، لم يعــد أمــام المتعلم إلاّ الإصغاء والاستماع.

ب-الحديث العجيب:

وفيه تتزاحم ذكريات "الجبل" فهو ملجأ للقاتل الجاني، وموطن العابد الناســك، وهو منزل كلّ سار بالليل و سارب بالنهار، ومقيل كلّ راكب وراجــل. وهــو حاجز للريح، وكاسر للموج.. كلّ هؤلاء يسحقهم الدهر تباعا .. إن ما به مــن خفق الدوح رجفة للأضلع، وما به من هديل الورق نواح وبكاء.. إنه – هنــا- باق، ويتحول كلّ شيء إلى فناء.(١٢)

❑❑

هوامش:

١-م.س.ص:٧٥.

٢-عبد الملك مرتاض. ألف ليلة وليلة. ديوان المطبوعات الجامعية. ١٩٩٣. الجزائر.

٣- أنظر ألف ليلة وليلة. م.س. النص الملحق. ص:٣٢٠.

٤- م.س.ص: ١٣٩.

٥- إبراهيم بدران. وســلوى الخمــاش. العقليــة العربيــة.ج١. الخرافــة. دار الحقيقــة. بيروت.١٩٧٩.

٦-إبراهيم بدران. حول العقلية العربية. ص:٢٨٧. في. الفلسفة في الوطن العربي، بحوث المؤتمر الفلسفي العربي الأول. الجامعة الأردنية. مركز دراسات الوحدة العربية. سبتمبر١٩٨٥ .بيروت.

٧- جبل ٥٠ مرات. الجبال ٣٣ مرة. الجبل ٠١ مرة.

٨- محمد متولي الشعراوي. في تربية الإنسان المسلم. ص:٢٢٦, ٢٢٧. دار العودة. بيروت.١٩٨٢.

٩- أنظر إيليا الحاوي. فن الوصف وتطوره في الشعر العربي. ص:٢١. دار الكتاب اللبناني. دار الكتاب المصري. ط٢. ١٩٨٠.

١٠- م.س.ص:٢١.

١١- ابن خفاجة. الديوان. ص: ٤٣,٤٢. دار بيروت للطباعة والنشر.(د.ت).

❒■❒

موضوعة الجبل.٢.

التجلي الجمالي.

- *الفضاء المادي.*
- *الفضاء المعنوي.*
- *المكان الزماني.*
- *الزمان المكاني.*

الفصل الخامس:
التجلي الجمالي.

١-تقديم:

يبدو أن الأطر المعرفية لموضوعة "الجبل" توقفنا على مرجعية هائلة لم نزعم أبدا استغراقها درسا. فهي تتسع طولا وعرضا، لتمتدّ في أعماق التاريخ. وتتعدد موضوعا في النشاط الفني لكل شاعر وناثر. وما عرضناه لم يكن إلاّ تذكيرا بالإطار المعرفي الذي يستند إليه كلّ استعمال فني.لأننا واجدون الشعراء لا يتورعون من التوظيف الديني و الخرافي و الفني، على صعيد واحد لخلق الحيرة الفنية عند التلقي، ولإشباع النص بالتوترات التاريخية و الفنية معا.

وكلما كان إحساس الشاعر بعمق المرجعية التي يركن إليها، كلما تعددت في يده إمكانات الاستعمال، وأسعفته القدرة الإبداعية على المزج و التركيب بين العناصر التي ذكرناها، حتى يؤلف منها "تركيبة" غاية في الجدة والإبداع. وقد رأينا "ابن خفاجة" يعمد إلى خاصية" الإحساس و الحياة"التي نبّه إليها القرآن الكريم، ليجعل منها مادة للحوار، وكأنه يرى تأويب الجبال مع "أيوب"عليه السلام (١) مدعاة لبث الحياة في جبله الخاص.

لم يكن "مفدي زكرياء" بدعا من الشعراء، وإنما كان يعي خطورة هذه المرجعية المعرفية ل"موضوعة الجبل". ولم يتوان في استغلالها استغلالا قويا. وهو في معرض الحديث عن الثورة التحريرية، والتغني بها. وليس بين يديه سوى الجبال ملجأ للثوار يأوون إليها، فتتحول إلى ثكنات، ومدارس،ومستشفيات، و إقامات ممنّعة .. هذه الجبال بصلابتها وثباتها توحي

للمستعمر بصلابة عود أهل البلد وثباتهم. فهي رمز ذلك الإصرار الذي توارثته الأجيال منذ القدم.

وقد وجد "مفدي زكرياء" في الأطر المعرفية مرجعية يغترف منها صوره. مادام يدرك أنها تلامس شغاف كلّ عربي. ولا حاجة له في الإفاضة والإطالة. وإنما تكفي الإشارة المختصرة العامرة بالدلالة. والتي تفتح في ذهن المتلقي سيلا من التداعيات، يرجع بها القهقرى إلى ذلك الأصل الذي يمتد به بعيدا في أعماق الثقافة الواحدة.

٣-الفضاء المادي، الدال والمدلول:

إن أيسر السبل في التعامل مع المكان، استعماله على وجه الحقيقة، كأن يدل على موقع معلوم، أو مجهول. ومن ثم يأتي نعته مناسبا للمقام الذي استعمل من أجله. بيد أن أساليب العرض تتفاوت جودة وحسنا بحسب السبك وقوة العبارة، وبناء النسق اللغوي المصاحب له.

ومن هنا قامت الأساليب على تدبير مواقع الكلمات داخل نسق معين، لأن:" اختيار الكلمات لا يكون مفيدا إلاّ إذا أحكم توزيع هذه الكلمات، وهي تتوزع على مستويين: حضوري وغيابي. فهي تتوزع سياقيا على امتداد خطي، ويكون لتجاورها تأثير دلالي وصوتي وتركيبي.. وهي أيضا تتوزع غيابيا في شكل تداعيات للكلمة المنتمية لنفس الجدول الدلالي. «(٢)

وتتحدد القدرة التأليفية في ضبط التقاطع الحاصل بين ركني الحضور والغياب، حتى تأخذ اللفظة حظها من الأدبية (الشعرية) حين يكون الصوتي عاملا نفسيا لتوليد الانثيال الخيالي، وتعاقب الصور الحية لدى التلقي. ومنه ينشأ "الاتساع". وهو المبدأ الثالث الذي تقوم عليه دراسة الأسلوب عند كل من "سبيتزر" "SPITZER" و"ماروزو" "MAROUZOU" بعد مبدأ التركيب، أو التنظيم.(٣) والذي يجعل من الأسلوب "بناء واعيا" لا مجال فيه للعفوية والاتفاقية الميكانيكية التي عرفها الفن السريالي والانطباعي.. فإذا كانت اللسانيات قد أقرت للدال مدلولا، فإن :" الأدب يخترق هذا القانون، فيجعل للدال إمكانية تعدد مدلولاته، وهو ما عبر عنه الأسلوبيون بمصطلح "الاتساع". ومن هنا ينشأ مبدأ طاقة الشحن. فالدلالة الذاتية ليست حافزا للدلالة الحافة. «(٤) وعندما تتسع الهوة الدلالية بين الدال والدلالة و تتلاشى معالم المرجعية الأولى، تتعدد الاحتمالات الممكنة. الأمر الذي ينشئ التذبذب بين لذة التقبل و خيبة

الانتظار. أو ما أسماه "ريفاتير" "RIFFATERRE" "المفاجأة" وأسند إليها قوانين خاصة. فاستعمال الدال على وجه الحقيقة لا يفقده شيئا من أدبيته. وقد استطاع "مفدي زكرياء" أن يجريه غير مرة على هذا النسق، فتنفتح دلالته على التعدد. وهي تحيل على مرجعية معرفية أكثر اتساعا وأشمل دلالة.

واندفعنا مثل الكواسر
نرتاد المنايا ونلتقي البارودا
من جبال رهيبة شامخات
قد رفعنا على ذراها البنودا
وشعاب ممنّعات براها
مبدع الأكوان للوغى أخدودا. (٥).

تبدو هندسة التركيب جلية بيّنة، عندما نراقب مقاييس مقولة الأسلوب: (اختيار، تركيب، اتساع)، لأن الإنشاء "الواعي" للنسق يفرض توزيعا للعناصر على مساحة محدودة (الوزن الشعري، البحر). فالشاعر يريد أن يعلل الاندفاع الكاسر الذي يرتاد الموت.. وفيه مفارقة أولية في لفظ "نرتاد" لما له من خلفية تعمرها البهجة والاكتشاف.فهو سياحة وريادة، غير أنها للموت و لقاء البارود.. ولا بدّ لهذا الفعل "الغريب" المفارق للعادة، من ميدان (مكان) يناسبه طردا في غرابته ومفارقته أولا.. فإذا علمنا أنَّ الاندفاع كان من جبال "رهيبة شامخات" تحققنا أن المفارقة في "نرتاد" نشأت من لقائها بالجبال الرهيبة الشامخة، التي رفعت على ذراها بنود الجهاد، ومن "شعاب ممنعات". هذا الفضاء العالي/ العميق، الرهيب/ المنيع، لم يخلق بهذه الصفات إلاّ لأنّ "مبدع الكون" أراده أن يكون ميدانا للوغى والاحتراب.

وإذا أعدنا توزيع "التركيب" توزيعا أسلوبيا، ألفينا الاختيار يقع في (نرتاد، جبال رهيبة شامخات، شعاب ممنعات، براها مبدع الكون أخدودا) ومنه كان التركيب الواعي يقرن بين(نرتاد المنايا، نلتقي البارودا، رفعنا على ذراها البنودا). وكان المزج بين العناصر على المستوى الشعري، هو البناء الأخير للإبداع الفني، وقد غدت عناصره أكثر جاذبية، وأكثر قدرة على الإيحاء. وليس ارتياد المنايا يتحقق عقلا، إلاّ لأن مبدع الكون برا الجبال و الشعاب للجهاد والشجاعة.

لقد أدرك الأسلوبيون أن التعامل مع المدلول بعد تحديد "الاختيار و

التنظيم" لا يكون على مستوى "الاتساع" إلاّ ضـــربا مـــن المقاربـــة الحدســـية الباطنية، ذلك أن المدلول:« لا يقاس ولا يعدّل ولا يسجل، ولا نستطيع أن نحلله إلاّ بطريقة تقريبية مبهمة، مع أننا نتلقاه بشكل مباشر في تعقيده الخصب الهائل. ففي أبسط القصائد نجد المدلول عالما بأكمله. «(٦)

٣-الفضاء المعنوي، المرجعية والتاريخ:

يرى "طه وادي" أن الحقيقة المجردة وحدها لا تكفي للتعبير عن تجربة الفنان، ولا يمكنها أن تستغرق انفعالاته ورؤياه. ولذلك يلجأ دوما إلى الاستعانة بالتراث :" وإحداث ما يسمى ب"التحويل الرمزي""transformation symbolique". أن يعبر عن تجربته الخاصة موظفا في ذلك كلّ ما يستطيع الاستعانة به مـــن عناصر التراث البشري، يثري به فكره الفني، ورؤيته الأدبية. «(٧) وهنا لـــن تصبح أداته اللغوية إشارية تقريرية ذات بعد دلالي واحد، وإنما سوف تـــصبح كما أسماها "ريتشاردز" لغة مشخصة "Figuratif langage". ولولا عمليـــات التحويل الرمزي ما كان للشعراء أن يتجاوزوا جفاف اللغة التقريرية، وإبعـــاد شبحها عن ساحة الشعر. لأن اللغة المشخصة لغة تعبـــث بـــشخوص العقـــل، واستقامة المنطق، ومعقولية الأشياء. فهي تعيد ترتيب الموجودات: (حي/ميت، متحرك/ جامد، لا شعور/ شعور..) حتى تتمكن من إحداث تبـــادلات يخلقهـــا التشخيص في الجماد و الموات.. يقول "مفدي زكرياء":

وطن يعزّ على البقاء وما انقضـــى
رغم البلاء عن البـــلى متمنّعـــا
لم يرض يوما بالوثاق، ولم يـــزل
متشامخـــا مهما النكـــال تنوّعـــا
هذه الجبال الشاهقات شـــواهـــد
سخرت بمن مسخ الحقائق وادعـــى
سل "جرجرة" تنبـــيك عن غضباتها
واستفت "شيليـــا" لحظة و"شلعلعـــا"
واخشع ب "وانشريس" إن ترابـــها
ما انفكّ للجـــند المعطـــر مصرعـــا (٨)

تلعب الأطر المعرفية لموضوعة "الجبل" دورا بارزا في بناء هـــذه الأبيـــات،

وخلق الاتساع في الدلالة من خلال نظام التحويل الرمزي واللغة المشخصة. لقد أدرك الشاعر أن الحديث عن بقاء الوطن بواسطة التقرير المجرد عملية لا ترقى إلى التعبير الفني الجمالي، فعدل عنه إلى التحويل الرمزي مرتكزا إلى إطارين معرفيين في ذات الوقت : إطار ديني، وآخر فني. بل يمكن إرجاعها إلى إطار ديني واحد..فالسؤال والاستفتاء.. مطلبهما المرجعي "ديني" الأول يطلب المعرفة، والثاني يطلب الفقه والفهم .بيد أن الموقف الفني يفرض علينا اختيار الإطار الفني لما فيه من مشابهة. فالجبال الشاهقات في ثباتها عبر الأزمنة المتطاولة، قد اكتسبت "معرفة" وخبرت الحوادث والأحوال، وقد رزقت فهما من صبرها ذاك. وهي في موقفها هذا تضارع "جبل ابن خفاجة" كأنه طوال الليالي مفكر في العواقب. فإذا سألناها عن "غضباتها" حدثتنا عنها منذ فجر التاريخ إلى يوم الناس هذا. وكذا الأمر إذا استفتيناها في بغي الإنسان وعدوانه، وأكل القوي للضعيف واستعباده.. إنها أحوال خبرتها من تعاقب الأجيال والحقب عليها.

أما التحويل الثاني، في (واخشع) فمشبع بحيثيات "قدسية". فإذا حولنا "اخشع" إلى "اخلع" لتبادر إلى أذهاننا موقف "موسى" عليه السلام بوادي طوى، وخلع النعلين. فقد لامست رجلا "موسى" عليه السلام تراب الوادي، وتلقى كلام الله عز وجل في خشوع ورهبة.. و يتحول المكان–هنا– إلى فضاء مقدس، لأن التراب قد تخضب بدم الشهادة، فلامس منها القداسة والطهر.. فهو معطر من دماء الشهداء الزكية.إن الموقف القديم يتوازى، أو يقف في خلفية حية وراء الموقف الجديد. وتكتنف الفضاء قداسة واحدة ذات مصدر واحد.

إننا ندرك الآن أن الحقيقة المجردة وحدها لم تكن قادرة على حمل هذه الظلال القدسية، وبثها من خلال الكلمات. بيد أن اللغة المشخصة –كما أسماها "ريتشاردز"– تجعل ذلك ممكنا من خلال توزيع جديد للعناصر، وتحويل عبقري في خصائص الأشياء و المعاني. وكأننا نخلق المعاني الجديدة بخلق لغة جديدة. فالفن قادر على تخصيب :" الكلمة لتبلغ نماءها في حقل المجتمع معتمدا على الإحاطة باختلاجات الوجدان الجماعي، وهو يجعلها تتسرب داخل أسوار الذهول الفني محافظة على وعيها وتحديقها نحو قضايا العصر. »(٩) عندها ندرك كيف تخدم وقفة "موسى" عليه السلام في جبل "الطور" وقفة أخرى في جبل "الونشريس" وقد تباعد الزمن قرونا متطاولة. ذلك هو تحديق اللفظة إلى قضايا العصر وهي تختزن في إطارها المعرفي أثرا حاسما في حياة البشرية قديما.

٤ – المكان الزماني،النبوءة والوحي:

تلقى موسى عليه السلام الوحي خاشعا بوادي "طوى"، وكلمه الله عز وجل تكليمــا. وكان ذلك أعلى درجات الوحي، أما "الإلهام" و"التبليغ" فأدناها مرتبــة. وهــي مصطلحات يحتفل بها الإطار الديني، لما فيها من صلة بين الله وعباده، إمّا نفثا في الروع، وإمّا تبليغا برسول، وإمّا تكليما من دون واسطة.. ولم تفت شاعرنا هذه الدرجات، فهو يقول مخاطبا "نوفمبر":

نوفمبر حدثنا عهدناك صادقــا
ألست الذي ألهمت أحجارنا النطقا؟
ألست الذي كنت المسيــح بأرضنا
وأشرقت من علياك تخلقــنا خلقــا؟
ألست الذي بلّغــت شــمّ جبالنــا
قرار السما فاستصرخت تنسف الرقّا؟(١٠)

إن الشاعر في حاجة –دوما –إلى تخطي حدود السائد المــألوف فــي فنه.فهو لا يركن إلى الواقعي الصرف، إلاّ بقدر ريثما يؤمّن لنفسه منطلقــا أو مرتكزا، ثم يقفز بعد ذلك إلى أجواء الاستعارة محلقا بعدة أجنحة. آملا أن يقفز وراءه المتلقي مترسما خطاه. وينشأهذا التجانس بين الشاعر والمتلقي بناء على أمل يسكن كل شاعر في قدرة متلقيه تتبع الظــلال الهاربــة وراء الإيحــاءات والإشارات. فالشاعر لايقول كلّ شيء، وإن كان يرغب –من أعماقه–أن يقول كل شيء. بيد أن حدود الفن المكانية والزمانية تحول دون ذلك. ولا يبقى أمــام الشاعر غير ذلك "التواطؤ""complicite" بينه وبين المتلقي ليمرر من خلالــه تيار التداعي والإحالة المرجعية. وإذا أحس الشاعر أن "الوتيرة" قــد ضــبطت راح يغرق في عتمات المعنى أكثر فأكثر، وتلفع شعره بالغموض والرمز.

"نوفمبر عهدناك صادقا"ذلك حظ "الواقعي" من النص. فإذا كان صادقا، فمعناه أن مصدر معرفته"علوي" لايشوبه شك.لأنه هــو الــذي "ألهــم"، وهــو الذي"أشرق"، وهو الذي "بلغ". فإذا كان الإلهام يتأتى على شكل نفخ في الروع، أو في شكل استعداد فطري، يجده الملهم في ذاته كامنا، فيصدر عنه في شكل نزوع غريزي محض، كسلوك الحشرات والحيوانات والإنــسان فــي بعــض مواقفه، فإن "الإشراق" لون من الفيض يشع في كل خلايــا الوجــود، يملؤهــا إحساسا وحياة ومعرفة. وقد اعتقد المتصوفة أن حضور الله عز وجل فــي ملكوتــه

يحدث على هذه الشاكلة من التجلي. أما التبليغ فلا يكون إلاّ جهرا.

فإذا تملينا "الحركات " الثلاث وجدناها تنطلق من إدراك حدسي باطني ذاتي لا يخص إلاّ الذات الملهمة وحدها دون سواها من الذوات، وكأن أحجار الجبال تجد في قرارتها إرادة التعبير عن الجهاد والمقاومة، ثم يأتي "الإشـراق" فيعم كل عناصر الوجود، يبعث فيها الحياة، غير أن الإشراق يظل-وإن عمّ- أمرا سريا يدب دبيبا، بينما يكون "التبليغ" وحده إعلانا جهوريا يملأ السماء و الأرض نداء.

وإذا عدنا مرة ثانية إلى الخطوات الثلاث، ألفينا سرا عجيبا، فالجبال قد اكتنزت في أحجارها تاريخ الثورات التي عرفها الوطن، فهو يحدث بها من خلال هيئات جباله ووديانه وشعابه وأحجاره.. وكأن الثورة كامنة فيها كمون الشرر في الزناد. ثم تأتي الخطوة الثانية، وقد تغلغلت الثورة في كل ذات جزائرية، ولكنها ما زالت في حالة تستر تنتظر اللحظة المواتية للانطلاق. ثم تكون الخطوة الثالثة صدعا بالأمر و تبليغا جهوريا بكل لغة ولسان. وقد نجد في صورة المسيح عليه السلام وهو يعيد الحياة للموتى، -بإذن الله-صورة شعب بدأ يستيقظ من سبات عميق في النصف الأول من القرن الماضي..إنه بعث، وخلق، وإحياء.

لقد كان "نوفمبر" "ميقات" الانطلاقة، وكانت الجبال مكانها. وقد اقترن "نوفمبر" في المخيال الشعبي بالجبال، حتى تداخلت الدلالة الزمانية والمكانية في تداع واحد. فإذا ذكر الأول تبادر الثاني إلى الذهن، وإذا ذكر الثاني قفز الأول إلى الذهن. وعلى هذا النحو يتحدد المكان زمنيا في الذاكرة الجماعية، إلى أن تمحوه ترابطات أخرى تكون أكثر تلاحما وتأثيرا في الجيل الذي تعاصره.

٥- الزمان المكاني، الوحي والمعجزة:

يزعم "سارتر" "SARTRE" أن العمل الفني مهما بدا منتهيا، فهو ليس كذلك، بل يحتاج إلى من يكمله، بل يحتاج دوما إلى من يكمله.وهو في أثناء هذه العملية لا يمل من الاستزادة، كلما قلنا له هل اكتفيت قال هل من مزيد:" وقد سأل رسام مبتدئ أستاذه قائلا: متى أعدّ اللوحة من لوحات رسمي كاملة؟ فأجابه الأستاذ قائلا: في الوقت الذي تستطيع النظر إليها دهشا قائلا في نفسك : أنا الذي فعلت هذا ؟ (١١) كما أدرك النقد الحديث أن حقيقة النص الأدبي تتخطى حدود الورقة المكتوبة ، إذ لم يعد النص إلاّ حاملا "كاليغرافيا" باردا،

مشحونا بالرموز الخطية. ولم يعد النص محمول تلك الرموز في منطوقها الصوتي، بل غدا "شيئا" آخر يقع على مسافة ما بين الكاتب والمتلقي. وهو "شيء" قد تخلق من نطفة أمشاج بين هذا و ذاك، والمعرفة المحايثة التي تحتضنهما. وكلما تجدد الطرفان و الوسط تجدد النص " الافتراضي" " TEXTE VIRTUEL"وتحوّل. وعندما نقرأ ل "مفدي زكرياء"قوله:

ورثنا عصا موسى فجدّد صنعها
حجانا فراحت تلقف النار لا السحرا
وكلّم الله موسى في الطور خفية
وفي الأطلس الجبار كلمنا جهرا
وأنطق عيسى الإنس بعد وفاتهم
فألهمنا في الحرب أن ننطق الصخرا. (١٢)

يقف الشاعر بين معجزتين يكتنفهما "المكان": "الطور" و"الأطلس الجبار". في الطور عرف موسى عليه السلام القدرة العجيبة التي أودعها الله عز وجل في عصاه. بيد أن الشاعر لا يريد نقل المعجزة الإلهية بكليتها -وأنى له ذلك- بل يحولها على طريقة الفن ومنهجه، من خلال التحويل الرمزي، وينسب ذلك إلى الحجا، إشارة إلى تدبير قادة الثورة وعبقرية الشعب حين غدت "عصيهم " تلقف النار بدل السحر. فالمكان هو الذي أتاح تحويل وظيفة العصا مجازا ورمزا. والمكان هو الذي أتاح تحويل التكليم من الخفية إلى الجهر. لأن الله عز وجل انفرد بموسى عليه السلام في الطور، وهو هنا يخاطب شعبا مجاهدا بأكمله.

لقد أدرك الشاعر أن توظيف الإطار الديني يحي في نفوس المتلقين سيلا من التداعيات، يستعيدون من خلالها جملة من المواقف والصور التي كررها القرآن الكريم في مواضع عدّة. ومن ثم يُكسب الصورة الشعرية طاقة تعبيرية، إقناعية، ما كان لها أن تكتسبها لو عمدت إلى التعابير المألوفة في أحاديث الناس. لقد خلق حضور "العصا" بمعجزاتها وحضور "الطور" بخشيته، و"عيسى" عليه السلام بمعجزته، جوا من القداسة ينداح ليصل عبر الزمان إلى ساحات الجهاد في جبال الجزائر.

إن استدعاء التراث -بهذه الصورة- الغزيرة في أبيات قليلة، لايسمح للشاعر بالشرح والتفسير، وإنما يحيل ذلك إلى الألفاظ في اتساعها تعانق كل ظل هارب من ظلال المواقف القديمة. فقد تسأل كيف كان التكليم؟ وبأي صورة

أحيا عيسى عليه السلام الموتى؟ قد تبحث عن دقائق الجزئيات وراء كل حادث، ولكنك تظفر في آخر المطاف بفيض من الأحاسيس وهي تعمر وجدانك وأنت تقرأ مثل هذا الشعر..إننا نشهد أن استعمال "المكان" عند "مفدي زكرياء" يتدرج من الحقيقة الواقعية (ص:١٢) إلى التشخيص والمحاورة (ص:٣٢. ٦٥. ٦٦) إلى تلقي الوحي (ص:١٩٨,١٩٩) إلى تحقيق المعجزة (ص:٣٠٦) ، وكأنه تطور مطّرد يشهد على صدقه ديوانه كله.بل تشهد على صحته مراحل الثورة التحريرية نفسها.

❒❒

هوامش.

١-لاحظ أن الشاعر ابن خفاجة استعمل لفظة "مؤوب" في : وكم مرّ بي من مدلج و مؤوب. قال تعالى:(وآتينا داود فضلا يا جبال أوّبي معه) (فاطر)

٢-توفيق الزيدي. أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث. ص:٨٣. الدار العربية للكتاب. ليبيا.١٩٨٤ .

٣-تبنى مقولة الأسلوب على ثلاثة مقاييس:الاختيار. التركيب. الاتساع.

٤-توفيق الزيدي.م.س.ص:٨٦.

٥- مفدي زكرياء. اللهب المقدس. المؤسسة الوطنية للكتاب.ص:١٢.(الذبيح الصاعد).

٦-صلاح فضل. علم الأسلوب :١٠٦. الهيئة المصرية العامة للكتاب.ط٢. ١٩٨٥ .

٧-طه وادي. جماليات القصيدة العربية.ص:٧٤. الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٨٥ .

٨-اللهب المقدس.ص:٦٥,٦٦ .

٩- رجاء عيد. فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ص:٨٠. منشأة المعارف بالأسكندرية.١٩٨٦ .

١٠-اللهب المقدس.ص:١٩٨,١٩٩ .

١١-جان بول سارتر. ما الأدب؟ (ت) محمد غنيمي هلال. ص:٤٦. دار العودة. بيروت.(د.ت).

١٢-اللهب المقدس. ص:٣٠٦ .

❒■❒

موضوعة السجن.

الموقف والتجربة الفنية.

- الموقف وأصول التجربة الفنية.
- الإبداع و الموقف الثوري.
- السجن فضاء للموقف الفنـي.
- السجن.قداسة الفضاء الرمزي.
- السجن.ثنائية الحياة والموت.
- السجن.فضاء تحول.
- السجن.فضاء تأمل وفلسفة.



الفصل السادس:
الموقف والتجربة الفنية.

١-تقديم:

لم تكن الثورة الجزائرية ميدانا تتكسر فيه النصال على النصال، وإنما كانت الثورة- كذلك – فسحة جمالية تتلاقى فيها عطاءات الوجـدان. فتلتحم بالمواقف المختلفة مفضية إلى تجارب فنية ناضجة، قد تأتت لها من الدهر نار منضجة، تمحّصت فيها المقولات المختلفة. فأعطت نتاجا، نقف اليوم أمامه، موقف إجلال وإكبار، متسائلين: كيف استطاعت مثل تلك التجارب أن تؤدي وظيفتين في آن واحد؟ : وظيفة النضال. ووظيفة الإبداع !

وإذا قدرنا للشاعر حيثيات يعمرها الخوف والترقب، والترحل المستمر. فمتى واتته السكينة لإفراغ ذلك التوتر، وذلك الخوف، وذلك الأمل في صنيع فني ؟ أم أن الموقف المشحون بالقلاقل، كفيل بمفرده لإخراج العمل الفني في ثوب رائق جميل ؟ تقف القراءة إزاءه مشدودة مشدوهة. وكلما أجرت فيه أداة وجدت فيه طواعية وانفتاحا. وكأن النص – في تلك الظروف – اكتنز أسئلته الخاصة، فلم تعد تفاجئه القراءة. بل يتكيف مع مطالبها. فيكون لها النص مراغا واسعا تتفنن في استخراج أسراره وجواهره.

وربما كان للموقف المشحون بالمشاعر الحادة، و وقوف الموت والحياة جنبا إلى جنب في أية لحظة، واختلاطهما في تركيب عجيب غريب لم تعهده النفس من قبل، تتوجس منه خيفة، وتقبل عليه تتحسس جوهره ومبناه. سحر آخر ينضاف إلى سحر المضمون. إذ لم تعد الكلمات خجلى، مدارية،

رواغة، وإنما كانت الكلمات "عارية" "صاخبة" تحمل حقيقتها في كفها. فلا تداري قارئا، ولا مستمعا. فقد تلاشى عنها ظل النفاق والخوف. فهي في بساطتها كالقذيفة خالية من حياة، وهي كالحياة مترعة بالمكر والخديعة في آن. وهي في رمزيتها كالوجود الملغز المشحون بالدلالة والتحول.

١-الموقف وأصول التجربة الفنية:

من اليسير أن ندرك خطورة المواقف في سلوك كل فرد، مهما كانت الاستجابات التي تتمخض عنها. إلاّ أنه من العسير جدا – بل ومن المتعذر في أحايين كثيرة – أن ندرك جملة العناصر المشكِّلة للمواقف من ناحية، مادية ومعنوية، والأخرى التي تتقصد عن ارتسام علامات المواقف على صفحة الشخصية، وما يميز هذه الأخيرة عن غيرها من الشخصيات. كما أن الحادث من تلاحم الموقف مع خصوصية كل فرد إنما هو من قبيل التفاعل المعقد الغامض الذي نشهد بعض آثاره في خواص المادة. ويعسر علينا إدراك كمِّه وكيفه.

لقد أدرك النقد القديم، غموض هذه المسألة في عالم الفن. فاكتفى بالإشارة إلى التلاحم الذي ذكرناه، وسكت عن كيفيات الاختلاط. فالفكرة – مثلا – عند "أرسطو" هي :« القدرة على إيجاد اللغة التي يقتضيها الموقف، و يتلاءم وإياها.» (١) بيد أن الاستجابة لهذا المطلب تفرض على كل منفعل للموقف، الراغب في التعبير عنه، أن يقوم بعمليتين اثنتين تباعا:

أ- إيجاد اللغة:

إذ لا يكفي أن يركن الفنان إلى الموروث القائم في اللغة، في شكله ومادته، وما صاغته الألسن في مثل تلك المواقف، وما استحسنت من لفظ، وما استملحت من عبارة، وما ابتغت من دلالة. لأن الاكتفاء بالموجود الموروث، إنهاك لحرارة الموقف وجدّته. ما دامت التعابير السالفة قد استنفدت المواقف التي من أجلها أنشئت. فكل موقف يفرز من خلال عناصره المادية والمعنوية جملة من المتطلبات الفنية. وكل استجابة له، إنما تخلق له لغته الخاصة. فإذا تولى الموقف، واستنفد طاقته، تولّت العبارة التي من أجله أنشئت، فلم تعد صالحة في تركيبها ذاك، وحرارتها تلك، لتعبر عن موقف جديد إلاّ من خلال المماثلة فقط. وهي خطوة تبتعد عن الموقف الخاص وتقلل من شدّته.

إننا من خلال ترديد مَثَل ما، نعلن عن عجزنا عن إيجاد اللغة التي تعبر عن مواقفنا الخاصة، فنكتفي ب"استعارة" باردة، خبت جذوتها، وغدت رمادا باليا. ومهما تفننا في إخراج المثل، فلن نبلغ حرارة ذلك الموقف، وجدّة تلك اللغة كما كانت حينما قال أعرابي لأخيه – وهو يراه يغرق في السيل الجارف – :(يداك أوكتا، وفوك نفخ). ونكاد نجزم أنه لم يقصد التفنن في القول، وإنما كان همُّه الأول – في تلك اللحظة الحرجة، الضيقة – تحديد مسؤولية الغريق، ونفيها عن نفسه. فاقتضى الموقف منه التركيز على سببي النجاة والحيطة. ثم جاء بترتيب "غريب" ملفت للانتباه، حين بدأ بعقد الحبل ولم يبدأ بالنفخ. لأنه يدرك في هذه اللحظة، أن سبب هلاك صاحبه يعود إلى وهن في الوكاء (٢) لا إلى قلّة النفخ. إننا نلمح في تسارع العبارة، وتركيزها على هذه النقطة بدل تلك، أنها تمتح هيأتها من هيأة الموقف المتسارع المضطرب. إنها قضية لحظات فقط. وقد استطاع الأعرابي أن يجد اللغة التي يقتضيها الموقف، وتعبر هي عنه أحسن تعبير.

ب–التلاؤم:

وإذا تملينا المثل – الذي سقناه – جيدا، أدركنا قيمة العنصر الثاني الذي أضافه "أرسطو" في تحديده الفكرة. ذلك أن التلاؤم يضفي على العبارة بعدها النفسي، والاجتماعي،و الإنساني، بحسب الغرض العام للتعبير. فالأعرابي – في هذا المثل – لا يريد أن يخبر الغريق بحقيقة جديدة عليه، لأنه يعانيها حين النطق بالعبارة. وإنما غرضه أن ينفض يديه من مسؤولية ما يحدث أمامه. فالبعد إذن بعد نفسي/ اجتماعي. نفسي من حيث طمأنة الذات حتى لا يؤنبها ضمير. واجتماعي حتى لا يُطَالَب بثأر. وعبارة المثل، سواء صاح بها الأعرابي في وجه صاحبه، أو قالها لنفسه، تؤدي هذه الوظيفة أداء رائعا. ومن ثم سارت بين الناس مثلا. فالتلاؤم بينها وبين خصوصية الموقف، هو الذي رفعها إلى مرتبة الأمثال الخالدة.

لقد سمى العرب هذه التركيبة "مراعاة مقتضى الحال" في حديثهم عن البلاغة. وقد وسع النقد الحديث درسه للموقف "Situation" من خلال فرزه للعناصر التي تتشابك في بنيته "الزمكانية". وقد جعلها ثلاثة جوانب:« إنساني في تعبير الكاتب عن المشاعر، وتصويره للأفكار التي يجابه بها الواقع. سواء كان واقعيا ذاتيا، أم اجتماعيا. ثم جانب فني عام يتعلق بطبيعة الموقف تبعا للقواعد

الفنية التي يحتملها التصوير الأدبي، مادامت طبيعة الأدب تستلزم التجسيم للأفكار بالطرق الفنية لا التجريد. ثم فني خاص تبعا للأجناس الأدبية.» (٣)

إن التعبير عن المواقف مجابهة للواقع، واتخاذ "موقف" إزاءه. لأن المجابهة تقتضي الإفصاح عن رأي، أو قرار، أو سلوك. عندها ندرك أن المواقف تشكيلات خاصة ضمن الواقع، تتضمن زمانا ومكانا يعطيان للموقف بعدا مأساويا، تتلون فيه المشاعر بحسب طبيعة الزمان والمكان. كما أن المجابهة لا تكتسب بعدها الإنساني التراجيدي إلاّ من خلال تشابك عناصر الموقف مع عنصري الزمان والمكان، في إطار وعي خاص باللحظة القائمة. لأنه :« على قدر وعي الأديب بالواقع الذي يعايشه، وإدراكه لطبيعة الصراعات والعلاقات فيه، يتضح موقفه الفكري إزاءه، وتتحدد فلسفته في التعبير الفني معه.» (٤) فالموقف – إذن – ليس معطى خارجي صرفا، إنما هو من خلال التعبير الفني إنشاء ذاتي، لا يتكرر أبدا في ذات الصفة والشكل.ما دامت الإدراكات لطبيعة الصراعات تتبدل وتتغير تبعا لتبدل الوعي وتجدد أسس انبنائه. فالفنان لا يرسم الواقع:« كما هو مستقلا عنه، وبلا مشاركة منه، لأنه غير مكلف فقط بتقديم تقرير عن نتيجة المعركة. بل هو واحد من المناضلين، له نصيب من المبادرة التاريخية، ومن المسؤولية.» (٥)

لقد حاول "أرسطو" – من قبل – التأكيد على مشاركة الأديب من خلال "إيجاد اللغة" و "الملاءمة" بينها وبين الموقف. وفي ذلك دمج للفنان في الواقع، تتأكد من خلاله مسؤولية هذا الأخير في كيفية عرضه وتقديمه. إذ هو جزء منه، يحاول أن ينتزعه– عبر اللغة – ليكون واقعا خاصا في لحظة خاصة. مادام الواقع في جملته:« ليس إلاّ محصلة لجميع العلاقات المتشابكة بين الذات والموضوع. لا الماضية فحسب، وإنما المستقبلية أيضا. ولا تنحصر في الأحداث الخارجية وحدها، وإنما يشمل أيضا التجارب الذاتية.» (٦)

٣–الإبداع والموقف الثوري:

إن عبقرية الموقف إذا وافت عبقرية الفنان، صنعت فنا يتجاوز حدود المكان والزمان معا. ذلك أن الموقف "الصادق" بما أمدّ من مشاعر وتعابير، يكسب الألفاظ كثيرا من حدّته، وصرامته، وتوقد أحاسيسه. إذ الموقف هو الآخر فضاء محاصر، تعتوره مضايقات شتى تهدده بالتحول المستمر بحسب حاجات الوعي، وتلوّناته الآنية والبعيدة. فالمكان الذي:« يعيش فيه البشر مكان

ثقافي، أي أن الإنسان يحول معطيات الواقع المحسوس وينظمها، لا من خـــلال توظيفها المادي لسد حاجاته المعيشة فقط، بل من خلال إعطائها دلالة وقيمـــة. وتكتسب عناصر العالم المحسوس دلالتها من خلال إدخالها في نظـــام اللغـــة. فاللغة هي المقابل اللاّمحسوس لعالم المحسوسات.» (٧) وكأن الموقف يكتنـــز "إيجاد اللغة" التي تستطيع حمل ظلال الموقف، والأحاسيس المرافقة له حمـــلا بالقوة، لا حملا بالفعل.

إن الثورة انقلاب مستمر للأحداث، وتوال متـــسارع لهـــا! فـــالموقف "الحار" قد لا يدوم طويلا، تلحظه " النفس الشاعرة" طرفة عين، فيرتـــسم فـــي أغوارها فكرة غامضة، ويعتمل في مسالك قرارتها مولدا سلاسل من التأملات والانبثاقات المتلاحقة، تتزاحم فيها الصور تباعا. وعنـــدما يتـــاح للتجربـــة أن تستكتب ذاتها، وتخرج واقعها، تبدو الكتابة وقد اكتنزت "اللحظـــة" و حيثياتهـــا ومشاعرها. فيتحقق بذلك شرط الإبداع الصادق من جهة، وشرط نقاء التجربة من جهة أخرى.

إن فهم الموقف على هذه الصورة، يدفع ما رآه بعض النقـــاد مـــن أن الشعر الثوري، شعر خطابي سطحي، يخلـــو مـــن حـــرارة الإبـــداع، ودفء الصناعة. وقد وجدنا "صلاح خرفي" يدفع ذلك معتقدا أن الموقف لم يكن ليتيح للشاعر فرصة المراجعة. فالشاعر يهتبل اللحظة العابرة ليسجل موقفا طارئا، لم تكتمل عناصره وشروطه. ومن ثم يقف "صالح خرفي الشاعر" متـــرددا فـــي اختيار المعيار الذي يزن به قيمة شعره، فيقول:« وكم تجاذبني نظرتان: نظرة مثالية فنية تزهدني فيها (مجموعته الشعرية)، إذ أعترف بأن أغلـــب قـــصائد المجموعة سجِّل تلبية للمناسبة العابرة، وتحت إلحاحها القاسي. وربما برر هذه التلبية الفورية عندي، إيماني بأن الثورة المشتعلة في حاجة إلى صوت يحمس لها، أكثر من حاجتها إلى نغمة "حالمة" تتغنى بها. وكنت لا أســـتنكف أن أجـــد نفسي غير مرة في موقف خطيب لا شاعر، ما دامت الثـــورة التـــي تلهمنـــي، تجعلني كأني على صخرة من صخور الأطلـــس الـــشامخ أهيـــب بالثـــائرين الأحرار.وإذا كان العمل الفني في حاجة إلى "هدأة"، فتلك التي لم يكن في وسع الثورة المتجددة مع الدقائق والثواني أن توفرها لنا. ولم يكن في وسعنا أن نمر بالحادثة البطولية مر الكرام، سعيا وراء الفن الأمثل.»(٨)

بيد أن الموقف يُفترض فيه أن يحدد نمط القراءة، حينما يعين الـــنص استجابة فورية للحظة معينة. وقراءة الشعر الذي كتب على قمـــم الجبـــال، لا

يشترط فيه شرائط الصنعة، إلاّ ما جاء عفوا. وإنما يشترط فيه "صدق التجربة". ولا نريد من "الصدق" فحواه الأخلاقي، بقدر ما نريد فحوى التجربة الإنسانية في خوفها وأملها، في استكانتها وثورتها. إنها حالات قد تخالط الذات الواحدة في الموقف الواحد، فتعطي إعصارا من الغضب والتحدي. غير أن الإقبال على هذه "الجُمْلة" "Totalité" الانفعالية، يقتضي منّا إدراك خلفيات ذلك التقاطع وذلك التفاعل. ونحن نعرف اليوم أن لاختلاط المشاعر مفعول كيماوي يصعب التنبؤ بنتائجه. فقد يتولد الأمل من موقف الخيبة، ويتولد الحذر من موقف الرجاء. وتلك نتائج لا يمكن التحكم فيها، وإنما الذات تملي فيها مخاوفها وآمالها. كذلك جاء الشعر مفعما بالشجاعة وهو ينطلق من حيز ضيق، يحاصره الموت من كل جانب.

٣-السجن فضاء للموقف الفني:

إننا ننظر إلى موضوعة السجن "Thème" على أنها فِضاء يحتوي الموقف الفني ويوجهه، ويبعث فيه شروط الإبداع المختلفة، ويمكّنه من "الهدأة"، فتكتسب اللغة فيها طابعا خاصا، تتأرجح دلالتها بين قطبين: قطب الداخل، وقطب الخارج/ قطب الحقيقة، وقطب الرمز. إن اللغة تفقد وظيفتها الدلالية المعهودة، لتكتسب من الموقف مرجعية تأثيلية، تغترف منها رمزيتها وإشاريتها. وتغدو قراءة اللغة في هذا الفضاء: الضيق / الواسع ضربا من التجديد في قاموسها الدلالي. إذ يتوجب أساسا إهمال ما هو معروف، وجار على الألسنة، ومصاحبة الشاعر في هذا الفضاء.. في مشاعره، ومخاوفه، وآلامه، في ما يريده من لغته لنفسه ولغيره. إنه عالم خاص، له قوانينه، وأعرافه، وعاداته، وبالتالي له لغته الخاصة. فكل كلام يندّ عن هذه الدائرة المغلقة، كلام غريب مردود.

إن محاورة الشاعر خارج هذه الدائرة يضع اللغة في مأزق حرج، إذ لا يحمل الخطاب عين الدلالة، وعين الرمز. ولكن الشاعر يسدّ هذه الثغرة حين يعتبر أن كل "جزائري" -تحت نير الاستعمار- يحمل زنزانته في داخليته.. "في الحنايا". وعلى هذا الاعتبار فقط، تكون الذات المتلقية مضبوطة على نفس موجات البث الشعري. فالداخل والخارج سيان في كل ذات، سواء أكانت نزيلة في ضيق المكان(السجن) أو خارجه، نزيلة وضع يتسلط في الآخر على جميع الحريات. ما دام المكان يرتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم الحرية. ومما لاشك فيه أن

الحرية:« في أكثر صورها بدائية، هي حرية الحركة. ويمكن القول أن العلاقة بين الإنسان والمكان – من هذا المنحى – تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية. وتصبح الحرية في هذا المضمار، هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها.» (٩) وقد يتضح الأمر أكثر، إذا أدركنا أن القارئ الضمني الذي يخاطبه الشاعر، قارئ مستعمَر تتساوى إقامته خارج السجن وداخله.

إن موضوعة السجن تحدد موقفها الخاص "الستاتيكي" نسبيا، ما دام الزمن الذي يجري فيه لا يسلك مجرى الزمن "الكرونولوجي" الخارجي. فللسجن زمنه الخاص الذي يتخلل الذات المسجونة، ويطبعها بحركته شبه الراكدة، والتي من شأنها تبليد الإحساس، وقتل المبادرة، وإخماد الثورة..بيد أن هذا الزمن "الدائري" يتيح شيئا من الانفراج والانفتاح، فيفسح صدره للتأمل والمراجعة. وبذلك ينتفي وجوده "المادي" حاجزا، ليسكن منطقة "البين بين". إنه جزيرة تقع على مسافة ما بين الواقع واللاّواقع، بين الوجود واللاّوجود، بين السماء والأرض، بين الحياة والموت، على مدرج التأمل الثاقب.. إنه هناك وهنا في ذات الآن.

ولما كان السجن كذلك، كان الموقف الذي يشمله، موقفا متباطئا، متراخيا، تعود فيه الذكرى فتعمر أرجاءه، وتعود المواقف السالفة إلى حيزه لتأخذ نصيبها من التروي والدرس. عندها يكتمل شرط النضج للتجربة الفنية. فتتحلل اللغة من دلالتها المباشرة وتروغ إلى الرمز، حتى تتمكن من احتواء الظلال الكثيفة للمواقف القديمة. وتنشأ القصيدة – هذه المرة – لا كاستجابة فورية، وإنما تأخذ حظها من الصناعة والمراجعة. ففضاء السجن لا يمتّ ظاهريا بصلة للمواقف التي سلفت، وإنما العلاقة هنا، علاقة استشراف وإطلالة.

إن عملية الإبداع داخل السجن، هي دائما محاولات لنسف "المكان"، وفتق حدوده، وتجاوزها. فكل بيت من الشعر يتغنى به الشاعر، إنما هو "مشروع" "Projet"– في عرف الوجوديين – ليحقق من خلاله "أناه" خارج الموقف المحاصر.وربما فسر لنا هذا الفهم جنوح "مفدي زكرياء" إلى إشارات تتصل بعالم القداسة العلوية ك"المعراج، والمهبط، والمسرى..".إنها رموز للانفلات من قبضة "الإنساني" المحدود العاجز:« إلى غاية له يحاول بها التغيير من حالته الحاضرة.» (١٠). فالسجن، وإن تحقق مكانيا،حيزا للقهر والحجر،

فإنه زمنيا تعطيل لسيرورة الحياة..حياة فرد معين. وكــأن الــسجّان يريــد أن "يوقف" حياة السجين لسنوات معدودات، ثم يعيد "تشغيله" بعد ذلك. فالإقــصاء مضاعف: إقصاء مكاني، وإقصاء زماني. وهنا تتكشف فكــرة "البــين بــين". فالسجن لاوجود له في المكان العام "Public" المشترك، ولا في الزمان العام. إنما هو مقصى.

٤-السجن.قداسة الفضاء الرمزي:

تأخذ موضوعة السجن عند "مفدي زكرياء" طِــابع الفــضاء المتعــدد الدلالة، والذي يلتقي فيه الموقف الإنساني بشتى مشكّلاته، فيأخذ أبعادا تجعلــه مكانا خاصا "Spécial" يتسم بجماليات متعددة، كثيرة الثــراء، تــسمو علــى الواقع، وتتجاوزه لتشكّل منطقة "موجبة" "Positive" على الدوام. فالــسجن – عنده – لا يرادف الحجر والمنع، بل يرادف التحرر والانطلاق والريادة. فتنتفي دلالته المعجمية الأولى، وتتلاشى وظيفته الاستعمارية، لتحل محلهــا وظيفــة أخرى أكبر خطرا.. إنه يخاطبه قائلا:

يا سجن ازخر بجنود الكفاح
فأنت يا سجن طريق الخلود
أنت محراب الضحايــــــا
يا مصنع المجد ورمز الفــدا
يا مهبط الوحي لشعــر البقا
يا معقل الأبطال و الشــهدا
يا منتدى الأحرار والملتــقى
أصبحت يا سجن لنــا معبدا
عليك نتلو العهد و الموثــقا
أنت أنت أنت يا بربروس.(١١)

إن مراقبة اللغة – من خلال هذه الموضوعة – يكشف عن انزياح دلالي خطير في بنية النص.إذ تكون الانطلاقة من فضاء مشخّص مخاطب، تستقيم مناداتــه ب"يا سجن" لأنه "بربروس" وذلك هو نصيب الواقعي التقريري من النص.فــإذا تمّ للشاعر هذا المنطلق الذي تستحيل فيه جدران السجن إلى مخاطب، تتقــرر الصفة الإيجابية للسجن، إذ يغدو طريقا للخلود. فالجمع الذي يزخر به، لا يعاني

فيه قيد الحجز والحجر، بل يستعد للانطلاق بعيدا.. إلى الخلود.

إن رمزية "الخلود" تكشف عن حمولة دينية زاخرة، تبدأ ببذل النفس، وتنتهي بالشهادة عند وعد الله ﷻ :﴿ ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا، بل أحياء عند ربهم يرزقون.﴾ (آل عمران).إنها رمزية تفتح السجن على فضاء آخر، أكثر طهارة من الفضاء الأول. ف"المحراب" قطعة منه تتعالى لتسكن فسحة "البين بين" البرزخية، تتأتى فيها الصلة المنشودة بالعالم العلوي. فالتحول من الحشد والتجميع إلى الطريق..إلى المحراب..رحلة يتعدد فيها الفضاء الجديد للسجن، من "النحن" إلى "الأنا"، من الهم الجماعي إلى الاهتمام الفردي، فتزول عنه عوارض الدنيا ليسمو إلى مدارات الطهر الخالص.وأي مجد أرسى دعامة من التضحية ؟.

وتتعدد العلاقة بين الفضاءين: فضاء المحراب، وفضاء الخلود عن طريق الوحي ومهبطه.. وذلك رمز آخر يحفل بحمولة دينية، تعطيه صدق الوعد، وصدق الموقف. إنه فضاء يتلقى فيه الشاعر نفثا علويا يؤكد صدق مقصده، وسلامة مسلكه، وعدالة قضيته. إن "المحراب" حيز منجاة، و"المهبط" حيز وحي، يجعلان من السجن "المكان" "معراجا" تذرعه إرادة الله ﷻ ورغبة الشاعر في آن.ومن ثم يغدو فضاء السجن، فضاء "وسيطا" "Intermédiaire" يستشرف الواقع ويعلوه. ويتحول الحيز الجديد إلى حيز إبداع يتأتى للشاعر فيه ما لا يتأتى له في غيره من فرائد القول، مادام نتاجه للبقاء والخلود. وأي مطلب أسمى تحلم به التجربة الإنسانية من خلود آثارها !

إننا نشهد أن فضاء السجن- من خلال تعدد وظائفه يجسد موقفا إنسانيا تتحقق فيه الصلة بين الذات وخالقها، تحققا يتيح صفاءها ونقاءها. وتلك صرخة "يوسف": ﴿ رب السجن أحب إليّ مما يدعونني إليه.﴾ (يوسف٢٣) ولهذا السبب كان السجن مصنعا للمجد.

٥-السجن. ثنائية الحياة والموت:

إذا كنا قد قررنا من قبل أن السجن معراج، تذرعه إرادة الله عز وجل، ورغبة الشاعر، فإن الوقوف مع السجين يبلور الفكرة ويعطيها أبعاداأخرى تتوسع معها مدارات الحيز، وتتقاطع فيها فضاءات شتى، وتعمرهارمزيات عدّة. يمكن استنطاقها انطلاقا من إدراك خصوصية كل فضاء. يقول "مفدي زكرياء" عن السجين المقاد إلى المقصلة:

قام يختال كالمسيـــح وئيـــدا

يتهادى نشوانا، يتلـــو النشيدا

باسم الثغر، كالملاك أو كالط

فل يستقبل الصباح الجديـــدا

شامخا أنفـــه، جلالا وتيـــها

رافعا رأسه، يناجي الخلـــودا

رافلا في خلال زغردة تمـــلأ

من لحنها الفضاء البعيـــدا. (١٢)

يمكننا الساعة تمثل الموقف داخل السجن، بل ومـــشاهدته مـــن خـــلال الكتابـــة المشهدية، وعيون السجناء تطل من كوى الزنزانات، تراقب مرور السجين مقـــادا إلى الشهادة. إنه موقف تتوقف فيه كل حركة: حركة التنفس في الصدور، حركـــة الزمن بين الجدران، لأن النهاية الدنيوية قد أزفت. تتباطأ الحركة إلى درجـــة أن كل خطوة فيها تحتفر أثرها في النفوس. إن مساحة الكوة التي يطل منها الـــسجين على رفيق دربه، لا تسمح له بالرؤية الشاملة، بل تقتطع من المشهد "لمحة" يُسجّل أثرها في نفسه وبصيرته، فيتوهم بعدها أن الحركة قد توقفت، وأنه يشاهد تفاصيل لا يشاهدها غيره. لهذا السبب تزاحمت التشبيهات في أبيـــات "مفـــدي زكريـــاء" تزاحما عجيبا. لأنه– وهو المطل من كوّته حافظ على لقطة واحدة مـــن المـــشهد تقاطعت فيها مشاعر عدة. فراح يبحث لها عن معادلات في ذاكرتـــه واعتقـــاده، والموكب يواصل سيره الجنائزي. فتزاحمت الصور في خلده.

إن الألفاظ في البيت الأول تكشف عن تباطؤ الزمن والحركـــة معـــا. ف"قام، يختال، وئيدا، يتلو.." كلها ألفاظ تختزن البطء، والـــسكينة، والوقـــار. فالقيام له حركته الخاصة، والاختيال له سيماته المميزة، والتـــوأدة، والتهـــادي، والتلاوة.. وكأن الحركة رسمت على شريط يتيح للعين فرصة التملي و التفرّس في أحوال السجين.

والغريب أن اللغة، هي الأخرى تشارك فـــي صـــنع هـــذه الحركـــة المشهدية، إذ هي تدفع ب"المدود" إلى ساحة البيت لتمدد الكلمات "صوتا" وكأنها تتمدد نتيجة تمدد الزمن الحافل بالمـــشاعر. قـــام، يختـــال، شـــامخا، رافـــلا، رافعا..مسيح، وئيد، يتهادى، نشوان، باسم..ولم تخل كلمة من كلماته من مـــد، حتى يتوقف المشهد في سكونية المسيح التي تعرض بالمستعمر من خلال دفـــع

زعم الصلب إلى يقين "بعث" عيسى عليه السلام.

وتتضافر الألفاظ من جهة ثانية لإشاعة جو من الإيجابية "Positivité" والإشراق على الموقف، وكأن الموت الأكيد خلاص وفوز. فالاختيال، والتهادي، والشموخ، والرّفل..إشارات تكتسب دلالتها الرمزية من فضاء : السجن/المعراج. فاللحظة..لحظة لقاء بين الذات وخالقها، وحُقّ لها أن تبتسم، وأن ترفل في صفائها كالمسيح..كالملاك.. كالطفل. إن عرض الموقف في إيجابيته المطلقة، يجعل من السجن فضاء محببا. وتبقى رمزية "الصباح" الجديد محل قراءتين: صباح الشهادة والخلود، وصباح الاستقلال والحرية. فالفضاء هنا دائرة "وجودية" "Existentielle" تلتقي فيها الحياة بالموت في تكامل، لا يحمل تعارضا أنطولوجيا. فالخلود حياة، والاستقلال حياة. وكما يبطن الخلود وفات، يبطن الاستقلال ممات.

٦-السجن. فضاء تحول:

إذا سلمنا أن موضوعة السجن قد أخذت عند "مفدي زكرياء" شكل فضاءات متعددة :

سيان عندي، مفتوح ومنغلق
ياسجن، بابك، أم شُدّت به الحلق
يا سجن ما أنت ؟ لا أخشاك تعرفني
من يحدق البحر، لا يحدق به الغرق
إني بلوتك في ضيق و في سعة
وذقت كأسك، لاحقد، و لاحنق. (١٣)

تتجاوب المواقف المثارة في لحظتها، فيجد فيه الشاعر فسحة لإنشاء جملة من "التحويلات" "Métamorphoses" الرمزية التي تنطلق من واقع عام-هذه المرة- لتحاور الآخر. لذلك جاء الحديث مركزا على الانتماء، والأصالة، ملفوفا برمزية رومنسية جذابة:

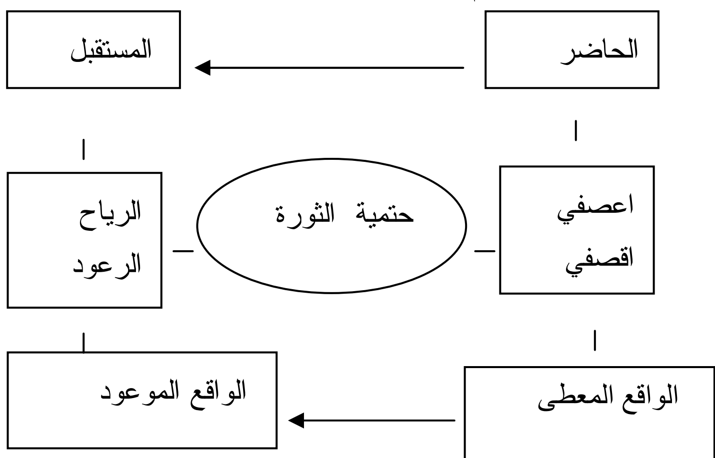
اعصفي يا رياح
واقصفي يا رعود
واثخني يا جراح

واحدقي يا قيود

نحن قـــوم أبـــاة

ليس فينا جـــبان. (١٤)

لابد ابتداء من التكيز على خصوصية الـــسجن عنـــد "مفـــدي زكريـــاء" إنهـــا خصوصية موجبة دائما، لا يتسرب إليها شك، ولا يساورها ريب. فهو الآن في ثوب من الرمزية لا يخشى أن يخاطب الرياح التي تـــرادف وضـــع الـــبلاد، مخاطبة المتحدي الذي يستهين بفعلها. فيدعوها إلى مضاعفة النشاط. وقد يبدو الموقف غريبا إذا هو فهم على هذا النحو، ولكن رمزية "الرياح" ترتبط في ذهن المسلم دائما بالخصب والعطاء، لدعاء الرسول ﷺ :"اللهم اجعلهـــا رياحـــا ولا تجعلها ريحا". ولارتباط الريح دائما بالهلاك والدمار. وقد يكون الاستعمال عند "مفدي زكرياء" مقصودا من باب معارضـــة المواقـــف ودفعهـــا. فالعـــصف، والقصف، يثيران الخوف والفزع. وقد ارتبطا في المـــوروث العرفـــي بهـــذه المعاني جملة. فالفضاء هنا فضاء تحول، يجعل من الواقع المعطـــى إمكانيـــة تجاوز لواقع أحسن وأمثل. فالأمر في اثخني، واحدقي يعلن التحدي المـــستمر لذلك الواقع مادامت النتيجة: نحن قوم أباة، ليس فينا جبان.



إن الفضاء يكشف عن تدبير حاذق لهندسة النص. وطـــابع التحويـــل يـــسكن الغضب والثورة التي صاغت مثل هذه الأبيات، وأعطتها هذه الرمزية القويـــة التي تكشف للقارئ صلابة العود، وإصرار السجين.

٧-السجن. فضاء تأمل وفلسفة:

إن عناصر التحويل التي استنطقناها في الأبيات السالفة، تـوحي لنـا بإمكانية أخرى تسكن هذا الفضاء، وتعطيه خصوصية جديدة تتدرج في إطـار إيجابيته، وتكسبه مجالا يعمره التأمل، والتفلسف. فتتسع دائرته، وتتحول حدوده إلى شيء يتجاوب فيه الداخل والخارج، ويتقاطعان في الذات الواحدة. فيعطـي التأمل في هذه الحالة، تركيبا شعريا فلسفيا، تخالطه اللغة الحالمـة، فتـصبغه برومنسية لم نألفها في شعر "مفدي زكرياء" إلاّ لماما.. إنه يقول:

-في الحنايا.. وسواد الليل قاتم
مالت الأكوان سكرى.. ثملات
أودعتها مهجة الأقدار سـرا
-في الزوايا.. بين سهران ونائم
ونجوم الـليل حيرى .. حالمات
ضارعات، بث فيها الغيب أمرا
-والمنايا.. بين مظلوم و ظـالم
مثقلات، ضقن صبرا.. جاثمات
ظلن يرقن متى يطلعن فجـرا. (١٥)

وتكشف هندسة النص، عن هندسة الفضاء/ المكان. فالسجن: فضاء تأمل يعطي للنفس فرصة مراجعة مواقفها. فيكون لها من هذه الوقفة حالة استبطان ذاتـي يتحدد من خلالها الفضاء الداخلي الأول (في الحنايا) إنه السجن الأول، ومـا يعمره من مخاوف وآمال.. وتترادف ظلمة السجن وظلمة الـنفس، وتتراكـب طبقاتها في آن. عندها تتحقق ثنائية الداخل/ الداخل، فيكون فضاء السجن فضاء مضاعفا: سجن الذات وسجن المستعمر. وفي هذه الحالة تأتي اللغة لتعطي لذلك التركيب جسدا لغويا (إيجاد اللغة). فالسواد رمزية تتنـاول متاعـب الـنفس وهمومها، إذ لا يوصف الليل بالسواد إلاّ إمعانا في المبالغة واصطيادا للظـلال النفسية فيه. ثم يأتي الليل رمزا للسكون والسكينة الظاهرية، وتعطـل حركـة الواقع. وفي هذا المشهد تميل الأكوان سكرى ثملات.. والأكوان جمع "مـائع" رجراج، يتسع لكل كائن موجود.. وكأن سواد الواقع يشقيه ويتعبه، فيكون الليل فسحة تترنح فيها الأكوان مثقلة بالهموم والأحزان. إنها في حالتها تلك، تـشكل

بالنسبة للشاعر سرا.. وأي سر ! فللأقدار وقائع لا مراجعة فيها، وهي واقعة لا محالة. إنها تتعاطف مع الكائنات، فتستعمل مهجتها بدل قضائها. وهنـــا ينفـــتح الفضاء السجني لمعانقة الكون كله، ويتوحد معه تعاطفيا.. إنه فعل مشاركة.

تلك هي حقيقة الفضاء الداخلي.أما الفضاء الخارجي(السجن) فيتحدد المكان فيه من خلال "الزوايا" التي يتكدس فيها السجناء بـــين ســـهران ونـــائم. ويسهل علينا إسقاط معطيات العالم الخارجي على العالم الداخلي، فيكون السواد للسهر، ويكون الليل للنوم، وتكون النجوم للعيون.. نوم، وحيـــرة وأحـــلام. إن الفقرة الثانية كتابة فنية للفقرة الأولى، تلتمس إسقاط العالم الخارجي على العالم الداخلي. ونكتشف علاقة هذا الإسقاط في لفظ "ضارعات" الذي يصور مـــشهد المتعبد في محرابه الذي يتجاوز المكان إلى خالق المكان. وفي التضرع توحـــد آخر بالقضاء والقدر. كما أن "جاثمات" تجسيد لسكونية التضرع ظاهريا، ولكنها تكشف عن تحليق خارق عجيب يتجاوز كل التخوم.

إن موضوعة السجن، تعلن عن فضاء موجـــب دومـــا عنـــد "مفـــدي زكرياء" وتعطي للتجربة الشعرية أصالة ترود جميع مـــستويات المعنـــى، وإن كانت تجنح إلى الرمز. فالرمز مفعِّل قوتها، وخالق ديناميتها.

❐❐

هوامش:

١-أرسطو. فن الشعر نقلا عن محمد غنيمي هلال. الموقف الأدبي.ص:١١١.

٢-أحمد بن علي الفيومي المقرئ.المصباح المنير.ص:٣٤٥.

٣-غنيمي هلال.م.س.ص:١١٠.

٤-طه وادي. جماليات القصيدة العربية.ص:٦٩.

٥-صلاح فضل. منهج الواقعية للإبداع الأدبي.ص:٦٠.

٦-م.س.ص:١٣٩, ١٤٠.

٧-يوري لتمان.مشكلة المكان الفني.(تر) سيزا قاسم دراز.ص:٦٤.

٨-صالح خرفي.أطلس المعجزات.ص: المقدمة.

٩-سيزا قاسم دراز. المكان ودلالته.ص:٥٩.

١٠-محمد غنيمي هلال.م.س.ص:١١٩, ١٢٠.

١١-مفدي زكرياء. اللهب المقدس.ص:٨٨, ٩١.

١٢-م.س.ص:٩.

١٣-م.س.ص:٢٠, ٢١.

١٤-م.س.ص:٨٤.
١٥-م.س.ص:١٢٤,١٢٥ .

❒■❒

موضوعة الدنيا .

نص التضاد

- المكان الزماني.
- الموت الحقيقة الوجود.
- الدنيا.الدار والزوال.
- النص والمجال النصي.
- حركية النكوص.



الفصل السابع:

المكان الزماني. نص التضاد

1-تقديم:

نروم في هذا الفصل ملامسة جانب لا يكاد يلتفت إليه أحد من دارسي المكان لبعده عن المكان بمعناه الفيزيقي المعهود. ذلك أن المكان مجال محدود معلوم، بيّن الخصائص والمميزات. والمكان الذي نقصده الساعة غير ذلك، وإن حمل من نعوت المكان الفيزيقي نعت "الدار" و"البيت". إنه مكان زماني، وذلك لانصراف دلالته إلى الظرف الزماني الذي يحتوي الأحداث ويمكنها من التوالي، وفق الحتمية التاريخية المعهودة. بيد أن النعت الشعري والنثري، يفضل استعمال اصطلاح "الدار" للحديث عن "الدنيا". وكأن الالتفات إلى الحيز المكاني أقوى في إشاريته إلى الدنيا من لفظها أصالة. بل قد تظل دلالة "الدنيا" عائمة، متأرجحة بين الظرف الزماني ومعنى "التدني" دون أن تنال قسطا من التحديد الخاص. أو هي في لفظها ذاك، تتسع لتشمل سائر الناس ماضيا وحاضرا. وإذا نحن خصصناها ب"الدار" صارت خاصة الفرد الذي يتحدث عنها، أو الذي يتلقى خبرها. وكأننا إذ نطلق لفظ "الدار" نسعى لكي نعطي لأنفسنا التجسيد الحسي لمعنى الدنيا العائم الشاسع. عندها فقط تنقلب الدنيا إلى ذلك المتاع الذي يجد عند كل واحد منا صورته المتأرجحة بين المثال الذي يحلم به، والواقع الذي يقطن فيه.

وإذا استقام لنا هذا الفهم، تمكنا من قراءة قسط كبير من الشعر العربي الدائر حول "موضوعة الدنيا" على أنه شعر فيه للمكان: المجازي/ الحقيقي

شطر وافر من الحضور. استطاع الشعر من خلاله صب جملة مـــن المعـــاني المتصلة بحقيقة الدنيا في الظرف المكاني.وكأن التنافذ بين الاصطلاحين مـــن القوة الرمزية ما يجعل الحديث من باب المجاز أصالة، ولكنه يظـــل خاضـــعا لشروط المكان الفيزيقية. وهذا الشأن يستقيم مع مقابلة الدنيا بـــالآخرة، وجعـــل هذه الأخيرة "دارا" أخرى أكسبها الوحي حظا من المواصفات التي تقـــف فـــي الطرف الآخر من الدار الفانية. وكأن المقابلة بينهما تتـــسع لتجعـــل تقابلهمـــا يتجاوز الأحياز إلى تقابل الفناء والخلود. إنها الفكرة التي نؤسس عليها " نـــص التضاد" في كل شعر تعرض لموضوعة الدنيا.

٣-الموت: الحقيقة والوجود.

إذا كان الشعراء يحملون "شقاوة" الطلل في شعرهم نصا، وفي أنفسهم هاجسا، يعرض عليهم صور التحول والفناء، فإن الظرف الذي يشتمل على هذه المواقف كلها هو "الدنيا". ومحاورة الطلل في وجه من وجوهها، محاورة للدنيا وأحوالها الصائرة إلى الفناء والموت. وكـــأن الطلـــل مظهـــر شـــاخص مـــن مظاهرها، وموضوع بارز من مواضيعها. والاجتزاء به، معالجة جزئية للقضية الأولى التي تسكن الإنسان عبر العصور. وكلما فكر الإنسان في ذاته وجـــودا، أو فكر فيها مشروعا، وقفت الدنيا بجميع ملابساتها قبالته. تـــذكره بـــضرورة الزوال. إنها الصدمة التي تجابه كل عقل يشرئب خارج إطار الآن، ليطل على المستقبل، ويلامس خاصية الزمان، فيجدها في حركة مستمرة نحو غاية واحدة، سارية على جميع الكائنات دون تمييز أو تعيين.

وليس الاهتمام بالدنيا "قيمة" وليد ظرف حضاري معين، يـــصنعه وعـــي ثقافي متقدم. وإنما الاهتمام "فطرة" تنشأ في النفس مع البوادر الأولى للتفكير الجاد. وتأخذ حظها من العمق والتدبر كلما تقدم بـــصاحبها ركـــب الزمـــان، واغتنـــت بالتجارب والملاحظات. حتى تأخذ النظرة النافذة فيها طابع التفلسف الحق، الـــذي يحمل على عاتقه إيجاد الجواب الشافي للسر المستديم. ذلك هو الهم الذي تحملـــه كل الفلسفات، سواء رفعت بصرها إلى السماء، أو ركزتـــه فـــي الأرض. فبـــين مبتغاها هذا وذاك، سؤال واحد عن الأين والأين: أين يبحث في الأصل والنـــشأة، وأين يبحث في المنتهى والمصير. وكلما غمض الطرفان، وافتقرا إلى دليل، كلما سعت النفس إلى إيجاد البديل الذي يرضيها في موقفهـــا ذاك. فـــصنعت لنفـــسها الاعتقاد الذي تركن إليه.وإذا فحصنا الاعتقاد عينه بين السذاجة والنضج، وجـــدنا

لضرورة المعرفة – معرفة المبدأ والمنتهى – حضورا يؤرق النفس كل حين. وسواء ركنت النفس إلى القالب الأسطوري، تفسر به حيرتها ومبتغاها، أو سارعت إلى إنشاء الاعتقاد الوضعي الخاص استنادا إلى فهم خاص للحياة والاجتماع، فإن الاعتقاد واحد بين الطرفين يسلك سبلا مختلفة لغاية واحدة.

إن التفسير الأسطوري، وإن بدا سطحيا ساذجا للنظرة المتحضرة، يحمل في طياته طفولة النفس البشرية، ومقدار احتمالها المعرفي. فهي إن أوكلت الوجود إلى "قصص" و "حكايات" يتعذر عليها معرفة منابعها الأولى، تطمئن لها، استسلاما لما تجده فيها من تفسير وتعليل. ولا تسأل الكيف، والأين، والمتى.. ومن استسلامها ذاك كانت الأسطورة شكلا للعلم المتاح الذي يرفد الحياة، ويتوجب على الأجيال حمله، وتناقله. الأمر الذي يفسر تمسك الشعوب بها تمسكا يقترب من التقديس، أو هو التقديس عينه. بل قد نجد في صلب الديانات السماوية نسيجا أسطوريا، لا تنفك هذه الديانات من ترديده. وتلتمس له اليوم من آليات التأويل و الهيرمونيطيقا و السيميائية، ما ينقله من مجاله الأسطوري الساذج إلى غمرة الدلالة الواقعية الموحية.

إنه الأمر الذي ركبته، وتركبه اليهودية، والمسيحية، في محاولاتها تمديد النص المقدس عندها. وهو ما يفسر ضخامة الشروح التي كتبت وتكتب على هامش التوراة والإنجيل. والتي تتسع بفعل الهيرمونيتيك في جميع الاتجاهات، سعيا وراء التوافق الحضاري الحديث. ذلك أن الفهم المحكوم بالعصر وإفرازاته الفكرية والعلمية، يلتمس من الشروح والتوسيعات ما يؤكد مصداقيته، وفهمه الخاص. وكأن العملية تنهج سبيلا معكوسة يقف فيها النص عند عتبته الأولى أسطوريا، وتعتوره الشروح لتمديد "حياته" حتى يساير حاضر الناس. يقول "ميشال فوكو" :« لا يوجد موضوع من موضوعات التأويل إلاّ وقد أوِّل من قبل، بحيث تقوم علاقة التأويل على عنف بقدر ما هي علاقة توضيح وكشف. ومن هنا لا يكتفي التأويل بالكشف عن خفايا مادة التأويل التي تمنح بشكل سلبي وانفعالي، بل يستحوذ التأويل بعنف على تأويل آخر سابق عليه، فيقلبه لكي ينزل عليه ضربات عنيفة.»(١) ومعنى ذلك أن التأويل الجديد محو للتأويل السابق وتسفيه له. وبعبارة أخرى أن الجيل الذي يتلو يرفض اعتقادات الجيل الذي سبقه. ومن ثم فإن نصه الجديد مخالف للنص القديم كل المخالفة، لأن حيثيات الفهم عنده تجد في الأسطورة الأم ما لم يجده فهم الجيل الذي سبقه. والأخطر من ذلك، أن الحاصل إثر كل تأويل للنص، أن الدين الجديد غير الدين

القديم وإن احتفظ بالاسم عينه.

والأمر ليس كذلك فيما يخص القرآن الكريم، الـذي يتجـاوز نـصه الزمنية البشرية، وعلى الفهم أن يلاحقه بما استحصد من فكر، وعلم، ومعرفة. فالتأويل هنا غير التأويل هناك. التأويل في القرآن الكريم كشفُ عـن مخبـوء مستتر تجد فيه الأجيال المتعاقبة حظها الذي قُسم لها. والتأويل في غيره، تمديد وتمطيط لنص ساكن. يعود عليه الفهم بالزيادة والنقصان. ففـي الأول يظـل مراد الله عز وجل من كتابه واحدا وفي الثاني يتعدد مراد الأفراد بعدد الأزمنة و الأفهام. وكأن الأسطورة لم تخفت، ولم يخب وميضها. وإنما تجدد إهابها مع كل جيل، لتكون أسطورتهم الخاصة دون غيرهم من الأجيال المتقدمـة. ذلـك أنه:« لا توجد هيرمزنيتيك عامة، أو قانون عالمي للتفسير النثري، بل توجـد نظريات مستقلة ومتعارضة في تحديدها لقواعد التأويل.» (٢) فـي حـين أن التأويل عند المسلمين لا يتجاوز عملية الترجيح بين احتمالين، مع وجود قرينة الترجيح لأحدهما. وتكتسب القرينة قوتها الترجيحية من ثبات مصدرها قرآنا، أو حديثا، أو أثرا، أو إجماعا، أو قياسا. والتفسير بعد علم لـه مـن القواعـد الصارمة ما يجعله أكثر دقة من كثير من العلوم الطبيعية.

لم يكن الشاعر الجاهلي بدعا من الشعراء !كانت له أساطيره التـي يـركن إليها في فهمه للحياة.ولكنها لم تكن من القوة بحيـث تـسيطر علـى فطرتـه، وتخمرها كلية. بل كانت الفطرة عارية تطل كل حين وراء كل سؤال جوهري، متلمسة المظاهر العامة التي يخلفها سيل الزمن وتواليه، وأحداثه. تقـف مـن الحياة موقف المراقب الحصيف الذي يستخلص مـن التـشابه، والتعـارض، والتناقض، والتوالي دروسه. فتسجلها في ثوب من الحكمة، والمثـل، تلخيـصا للعلم الحاصل من التجربة المعاشة. ذلك ما تكشفه القراءة المتأنيـة للأمثـال، والحكم، بعيدا عن محمولاتها المباشرة، وصولا إلى الأفكار التأسيـسية التـي أنشأتها، وصاغت عبارتها. إذ المثل – مثلما قلنا سابقا – موقف مـن الحيـاة. وكذلك الحكمة، وكأنها استخلاص لزبدة المعرفة من مخاض اليومي المتحـول. وعندما نقرأ ل"زهير ابن أبي سلمى" قوله:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب

تمته ومن تخطئ يعمّـر فيهـرم. (٣)

ندرك أن منشأ هذا التصور هو الملاحظة المستمرة لفعل الموت، يبحـث لـه العقل عن نظام أو سرّ في اختياره لضحاياه. فلا يجد، فتأتي صـورة "الناقـة

العمياء" التي تسير على غير هدى، خابطة برجليها أمامها من البيئة، تعــرض نفسها مثالا للحالة التي يعاينها الشاعر في فعل الموت. وليس فــي الموقــف فلسفة مثلما زعموا. بل فيه ملاحظة وابتغاء المعادل المماثل. أو هي في عرفنا اليوم قراءة بالمماثلة. فإن غاب عن الشاعر قضاء الله عز وجــل فــي آجــال الناس، فإن فعل الموت لا يقدم في حصاده اليومي إلاّ ما تقدمه الصورة التــي اختار الشاعر. وكذا الأمر في قوله:

وأعلم ما في اليوم والأمس قبله

ولكنني عن علم ما في غد عم.

إذ تحتل المعايشة للأحداث الدنيوية مكانة بارزة في نسج حقيقة هذا الاعتراف. لأن الشاعر تفاجئه الأيام بجديدها الذي يباغته، حاملا في طياته السار والضار، المعقول واللامعقول. وهو حين يقرر علم اليوم الذي طرأ، والماضــي الــذي انفرط، يقرر سلطة الخبر والرواية في إنشاء معرفته. ولكنه يظل أعزلا فيمــا يخص الغد/ الغيب. تلك المعرفة التي أتاحت للشاعر إنشاء تلك السلــسلة مــن الحكم التي افتتح كل واحدة منها ب"ومن" لأنها نتــاج الخبــرة، والملاحظــة، والتجربة.فهي دوما تحصل على نحو واحد مطّرد.

ولا يبرح الموت يؤرق الشاعر العربي القديم، يبحث له عــن معــادل موضوعي، يقرب صورته وفعله، ويحاول فك لغز اختياره لــضحاياه. إنــه لا يختار الشيخ الهرم، ولا المريض المقعد، ولا الجريح المدنف.. بل يأخــذ مــن الصحيح والعليل، والشاب والكهل، والفتى والعجوز.. وأخذه لا يخضع في عين الجاهلي لنظام ولا لمنطق. ولذلك وجدنا "طرفة بن العبد" يأخذ من واقعه صورة رمزية، قوية الدلالة من وجهين:

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى

لك الطول المرخى و ثناياه باليد. (٤)

أما الوجه الأول، فصورة الطول الذي يرخى للدابة، حتى يسمح لهــا بالتنقــل سعيا وراء الكلأ، وهو مشدود إلى يد أو وتد. والطول يستمد فاعليته من طــول حبله، ومن المراس الذي يشده. وهي صورة تتكرر يوميا في حياة الأعــراب. وأما الوجه الثاني فصورة الدابة نفسها التي لا تعبأ بطِولها. فإذا أحللنا الإنــسان مكانها، كانت حقيقة عمره ومقداره كحقيقة الطول وامتداده. يتناساه ولا يعبأ به، وهو في نقصان مستمر كلما تقدم به الزمن، وتقلبت به الأحداث، إلى أن يبلــغ

الطول نهايته، فيشدّه شدة عنيفة: هي الموت.

كان الشاعر العربي يدرك ذلك جيدا، فلا يجعل للموت من سبب. لا المرض ولا الشيخوخة..لا الشجاعة ولا الجبن. إن الموت هناك في نهاية المطاف يكمن للساهي الناسي، وللمتيقظ الحساس. إنها الحقيقة التي عبر عنها "طرفة" أروع تعبير. واسمعه يقول:

لعمرك ما أدري وإني لواجل

أفي اليوم إقدام المنية أم غد ؟

فإن تك خلفي لا يفتها سواديا

وإن تك قدامي أجدها بمرصد. (٥)

قد نتوقف قليلا عند عبارة "وإني لواجل" .لأنها تملك حظا كبيرا من الصدق والإنسانية. وهي عبارة تنمّ عن خلو الذات من النفاق، والتظاهر الكاذب. تطل من ورائها الفطرة التي لم تخالطها شوائب الأفكار المتناقضة. إنه إنسان يخشى الموت، ويخاف منه. لأنه يعلم أن وراءه زوال، واندثار، وبلى. والطلل شاهده الأول في حياته.وليس له إلاّ "اللحظة" التي تكتنفه، يهتبل فرصتها للذة والعيش، بما يتيحه له فقره أو غناه. والتعبير عن "اللحظة" حاضر في شعر "طرفة" حضورا قويا ملفتا. لأنه يدرك أنه يقف في نقطة بين زمنين: زمن انقضى لا يملك من أمره شيئا، وزمن قادم لا يعرف عنه شيئا، وليس له إلاّ اللحظة الشاخصة يصنع فيها لنفسه ذكرا، أو لذة، أو يستكين فيدعها تفلت منه فارغة خاوية. إنها لحظة في مقدورها صنع غده، إن كان له غد ! لذلك يقول:

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي

فدعني أبادرها بما ملكت يدي. (٦)

والمبادرة في هذا المقام، هي اهتبال اللحظة لما يريده الشاعر من نفسه ولها. فالموت كما يعرضه في بيته السابق، إما أنه يقتفي أثره، ويلاحق سواده في دروب الأيام، وإما أنه يكمن له في شعب من شعابها و يترصّده. والصورة أكثر إلحاحا على الشاعر من غيرها لسبب بسيط، يقيمه الشاعر على قاعدة حسابية بسيطة، تجعل لكل ذات موتتها الخاصة. إنه يقول:

أرى الموت أعداد النفوس ولا أرى

بعيدا غدا، ما أقرب اليوم من غد ! (٧)

وإذا حاولنا التأكد من العمر الذي يذرعه الإنسان – بحسب هذه الرؤية – تبين لنا

أن العمر هو مجموع اللحظات التي اهتبلها الإنسان، وصنع فيها لنفسه ذكـــرا أو لذة. أما التي انصرمت دون أن تعقب بين يديه شيئا، فهي ليست له. بل في نفـــسه من انقضائها حسرات وخيبات. يقابل بينها وبين تلك التي نال منها اللذة، فلا يجدها إلاّ سويعات قليلة، لا تشكل إلاّ شطرا يسيرا من عمره كلّه. تلك هي مرارة الخيبة في الشعر العربي. وذلك هو مبعث التكالب على الشرب، وطلب اللذة، والحمد.

٣- الدنيا، الدار والزوال:

شدّد كثير من الشعراء على فكرة الزوال التي ترتبط بالـــدنيا ارتباطـــا يعززه التاريخ وتوالي الحدثان. ولكن الفكرة إن ظلت فـــي ارتباطهـــا ذاك، لا تستوفي حسها الدرامي في النفس.لأنها لن تتعلق سوى بالفكرة المجـــردة التـــي سرعان ما يتناساها الذاكر. لذلك اقترنت فكرة الزوال ب"الدار". وهو الاقتـــران الذي يعطي للاصطلاح حضوره المؤثر في حياة الفرد. ف"الدار" تمتح دلالتهـــا من الاستدارة والانغلاق، وكأن فعلها ذاك يؤمن للإنسان حيزا ينعزل فيه عـــن غيره من الناس. فيستره العزل، ويؤمن له الراحة والأمن من جهة، كما يـــؤمن له ستر العيب، والسر من جهة أخرى. ولا يقف مدلول الدار عند الهم الفردي، وإنما يتسع ليشمل علاقات الجوار، والاجتماع، والمعاملات. وكأن الدار امتداد لصاحبها في المكان والزمان معا. وكلما قويت الدار واشتدّ ركنها، كلما كـــان ركن صاحبها شديدا متينا.

وإذا قرنت فكرة الزوال ب"الدار" أخذت الفكرة حظها من التجسيد الذي يعطي لزوالها فداحة الخطب. فيزول عن صاحبها الستر، والأمن، والاجتماع. إذ التشرّد يتم مكاني لانعدام وجود الفضاء الذي يأوي إليه المشرّد. وكل من فقد شيئا من السكن – والسكن يمتدّ من الدار إلى الزوجة – فقـــد الهويـــة. هويـــة الانتساب إلى دار، إلى جوار، إلى اجتماع، إلى حضارة..لذلك التـــزم الـــشعر الإسلامي بخاصة تحديد الدنيا بالدار، وربط صاحبها بها، ربط الملكية الزائلة، وفي ذهنه تجاوزها إلى دار أخرى بعدها. وطالب الدنيا كراكب البحر، إن سلم قيل مخاطر، وإن عطب قيل مغرور.ومنه قول الشاعر:

ألا كل حي هالك و ابن هالك

و ذو نسب في الهالكين عريق

فقل لغريب الدار إنك راحل

إلى منزل نائـــي المحل سحيق

و ما تعدم الدنيا الدنيــة أهلها
شواظ حريق ،أو دخان حريق
فلا تحسب الدنيا إذا ما سكنتها
قرارا فما دنيــاك غير طريق
إذا امتحن الدنيا لبيب تكشفت
له عن عدو في ثياب صديق
عليك بــدار لا يــزال ظلالها
ولا يتأذى أهلــها بمضــيق. (٨)

إنه التأكيد الذي يستطرق من الذات الفردية ليتحول إلى قانون شامل يــسري على الجميع، فلا يسلم من حصاده أحد من الناس.هذه هي الفكرة التــي تعــن للشاعر وهو يقبل على الموضوع. ولكنها فكرة وإن قبلها الناس، خالية من كل تأثير، عاطلة من كل إحساس، مادامت في ثوبها ذاك، من الــسعة والــشمول، وكأنها لا تعني أحدا من الناس، بل كل الناس. حتى ليشعر الواحد مــنهم أنــه استثناء في العدد والقاعدة معا.قد نسمي ذلك الشعور "غفلة". وهي غفلة تستديم مفعولها المخذر من تناسي الحدث، أو مراقبته في الآخرين بعين باردة. لذا يجد الشاعر نفسه مرغما على المسك بها، ورجها بعنف، مستعملا تقنيــات التنبيــه المختلفة، كي يعطيها من القوة ما يزيل الخدر، ومن الحرارة ما يبــدد الغفلــة. وذلك صنيع الشاعر مع أداة الاستفتاح (ألا) والاستغراق (كل) والشمول (حي) والنتيجة (هالك وابن هالك) لأن الشاعر لا يطمئن ليقظــة الــسامع المتلقــي، فيبادره بهذا السيل الدافق من المنبهات. ويستمر به في نوع من الإلحاح (وذو نسب في الهالكين عريق) ارتدادا إلى نشأة الإنسان الأولى. ليجعل من المــوت حتما مقدورا على كل حي. بعدها يتحول الحديث من العموم إلى الخــصوص، ومن الحي إلى الفرد (الغريب).

وإذا كنا قد قررنا أن دلالة الدار تتصرف إلــى الاطمئنــان، والأمــن، والستر، فإن الشاعر يدرك أن ذلك الانصراف وقتي جزئي، وأنه أشــبه بالمقيــل تحت ظل الشجرة المتحول الزائل. فيمعن مرّة أخرى في تبديد هذا الوهم بإضــافة نعت "الغريب" الذي يحمله المقيل في المسافر العابر، ويمرره إلى الدار. ولا تكون الغربة هنا بمعناها الأول، بعدا عن الأهل، والأحبة، والوطن، وإنما الغربة إمعــان آخر في تحميل الدار دلالة الرحلة والسفر. فيكون المكان في وضعه ذاك حــاملا

لمعنيين متدابرين متناقضين: معنى الدار والأمن الزائلين، ومعنى الغربة والاغتراب الدائمين. عندها يقتحم مفهوم "الرحلة" و "السفر" و "العبور" مفهوم الدار اقتحاما يجعل الاطمئنان إلى دلالته "غفلة" وضربا من "الغرور".

لقد اختار الشاعر لهذه الفكرة صياغة فيها من ضروب التركيب الأسلوبي، ما يجعلها منبها أسلوبيا يعمل في اتجاهين: مخاطبة الغريب مخاطبة غير مباشرة عن طريق (فقل) واستعمال الجملة المؤكدة (إنك راحل). وفي الأسلوبين مسحة من السخرية والجد في آن. نلمس الأولى من الصيغة غير المباشرة، وكأنها تعريض بالغفلة والغافل الذي يستنيم لخدر البقاء والطمأنينة، ونتحسس الثاني من التوكيد، وشخوص الجملة الاسمية خارج إطار الزمن. لأن الراحل سيرحل إن عاجلا أو آجلا. ولا مجال له لمخادعة نفسه برغبة البقاء والاستمرار. وأن منتهى الرحلة إلى قرار مظلم سحيق.

إن الشعر لا يقول أشياءه في اللغة المعتادة. إن له من اللغة ألفاظا وتراكيب تمعن في خلق جو من المعاني التي تعمل عملها الدسيس في النفس، على مراحل. لقد اختار لفظ "المحل" عوضا عن "القبر". والمحل مكان لا صفة له، ولا تمييز. لأنه يتسع لكل حيز له خاصية الاشتمال على الميت وغيره. رمسا كان أو ردما، أم فضاء مفتوحا تتحلل فيه الجثة وتذروها رياح البلى. وهو ضرب من التعتيم الذي يشيع كثيرا من الخوف والتوجس، حتى ليتمنى الإنسان أن تكون نهايته إلى قبر معلوم أفضل من أن تكون نهبا لضواري السباع وجوارح الطير، تنهشها نهشا، أو قوارض الأرض تنخرها نخرا.ثم يمعن مرّة أخرى في إجراء التقابل بين "النائي" و"السحيق"، وبينهما من الفروق ما يجعل الأول للبعد، والثاني للعمق. فيكون المكان "القبر" على ظهوره المادي نائيا وسحيقا في آن ! إنها الفكرة التي أبدعها "ابن الرومي" في رثاء ابنه، عندما وقف على قبره يشاهد التباين عينه. واسمعه يقول:

طواه الردى عني، فأضحى مزاره

بعيدا على قرب، قريبا على بعد. (٩)

إن تجاور القرب والبعد في الموقف الواحد، يفرض على النفس تحسس الفروق التي تلحق كل واحد منهما بالنسبة للواقف عليهما. هناك "قبر"و "منزل"، وهناك "بعد"و "نأي"، وهناك "سطح" و"عمق". إنها التعارضات التي تعطي للمكان الجديد خصوصية الحضور والغياب في آن واحد. حضور تشهده العين، وترقب مظاهره، وغياب تتحسسه النفس، وتستشعر آثاره.مما يعطي للمكان الجديد صفة

"البرزخية" التي تفصله عن المكان المعطى، وترحل به إلى مسافة ما بين الدارين. خارج الظرف الزماني الحياتي.فهو ماثل فيه مثول المادة، غائب عنه غياب الروح. وقد عبرنا عن هذه الحالة ب"البين بين"، وهو التعبير الذي يظل عاجزا عن استيفاء حق المكان "البرزخ" لأنه يخرج عن كل مقايسة دنيوية. وكل ما يستطيعه العقل، والقلب إزاءه، هو إنشاء هذه السلسلة من التعارضات بين النعوت. وعندما يستشعر العجز إزاءه ينصرف عنه مرة أخرى عائدا إلى الشاهد.. إلى الدار الدنيا ممعنا في وصفها، وفضح هشاشة بنائها، وسرابية وعودها.. إن الشاعر يعود إليها قائلا :

وما تعدم الدنيا الدنية أهلها

شواظ حريق، أو دخان حريق

فلا تحسبن الدنيا إذا ما سكنتها

قرارا فما دنياك غير طريق. (١٠)

لقد حتمت إزالة كل فضيلة عن الدنيا، وتحويلها إلى مجرد "طريق" تعبرها قوافل الناس منذ فجر البشرية، أن ينعتها الشاعر بالدّنية إيغالا في دناءتها وسقوطها. إذ هي تقابل الإقبال عليها بلفح الشواظ، ونتن الدخان. وما يحسبه الغافل متعة ولذة، إنما هو ألم، أو يعقب ألما. فإذا حولنا الدنيا إلى طريق، أزلنا عنها صفة المكان الساكن، وأكسبناها صفة الطريق الممتد، الذي يوصل إلى قرار. وصفة الطريق تزيل عن المكان ما يلحقه من ملكية وعمران، ويرفع الصورة من الاستقرار إلى الحركة.فإذا هي تنقلب إلى جماعات وأفراد يفدون تباعا في اتجاه واحد، إلى غاية واحدة. ذلك هو صنيع الشعر في جوهرية مقاصده، إذ القصيدة تحاول :« تنمية الوجدان لكي يصبح وجدانا جمعيا، مثلما تحاول تنمية العقل ليكون انفعاليا. ومن هنا يدخل القارئ بكل قواه العقلية و الوجدانية، ليكون فاعلا مشاركا في صناعة النص.فهو– هنا – ينتج نصا، وليس يستهلك قولا، أو ينفعل بتعبير.»(١١)

إن مشاركة القارئ في تجلية خصائص المكان، لا يكون من خلال التلقي الساذج السلبي، وإنما المشاركة بانفعال في المنبهات التي يزرعها الشاعر في نصه. فإنها تعمل على صعيدين في آن واحد: صعيد إحداث الصدمة الانفعالية حين لقاء المتلقي بلغة النص، وصعيد فتح سيل الصور الوجدانية المنثالة عن طريق التخييل، حين التوغل داخل تعتيم الصياغة الأسلوبية. وهي الحالة التي تنزع من العقل شخوصه المنطقي لتسبغ عليه شطرا من حساسية

القلب. فيتجاور العقل والقلب لتدبُّر الملاحظة، وما يرافقها من تحويلات رمزية، تفتح النص على فائض النص.

قد نسمي فائض النص ب"المجال النصي" و نقصد بالمجال النــصي، تلك الحقول التي تتفتح إثر القراءة على هامش النص، تعمرها الصور والأخيلة، التي لا يكون لها في النص إلاّ الإشارة الباهتة، والرمز البعيد. ولكنهــا عنــد استدعائها تعطي للإشارة ما يعززها من قوة، وما يثبتها من يقين. مستفيدة من خبرة القارئ وقدرته على تجاوز اللغة إلى فضاءات الدلالة. إن "مجال الــنص" هو مجال المعنى الذي تنتجه القراءة، لأنه غير معنى النص، ولا مقصده. إنــه المعنى الناشئ عن لقاء قراءتين: قراءة الشاعر وقراءة المتلقي. وهو بذلك يقع حتما خارج النص. وربما يسوقنا تحديد "خارج النص" إلــى مراجعــة فهمنــا ل"النص" ماهية ووجودا. فالنص الأول "نص الشعر" هو ذلك النص الذي احتواه الجنس لغة وتعبيرا، ووزنا وقافية. و "نص القراءة" هو ذلك النص الذي نثرته القراءة على حدود المعرفة المتاحة والقابلية التقبلية، التي يتمتع بها القارئ فــي سنه، وثقافته، ومستواه، ولحظته القرائية. وبين النصين – كما نــشهد – هــوّة سحيقة على مستوى الماهية والوجود معا. إن المستوى الأول يختص به الجنس وحدوده التقعيدية، أما المستوى الثاني فيختص به الإنتاج القرائي، وفاعلية فتق حدوده الدلالية والرمزية.

وإذا عدنا إلى "عبد الله الغذامي" وجدناه يقول:« إن القصيدة.. لا تكتفي بأن تقول فقط، أو أن تعبر فقط، أو أن تصور فقط، وإنما تسعى إلى توظيف كل ذلك لتجعل منه احتمالا نصوصيا لعالم جديد، ليس انعكاسا لأي عــالم قــائم، سواء في الخارج أو في الداخل.»(١٢). إنه الفهم الذي يضعنا أمام مــستويين: مستوى الإفصاح، أو القول، والتعبير، والتصوير. وهو ما دعونــاه ب"نــص الشعر". ومستوى المشاركة والإنشاء. وهو الذي يُستعمَل فيه القول لتخــصيب القراءة، وخلق الفائض، أو المجال النصي الذي يتجاوز النص، لا إلى واقع قائم شاخص، ولكن إلى إنشاء واقع جديد، هو واقع الشعر. وهــو واقــع يــرفض الأحادية ليتجدد ويتعدد مع كل مشاركة. وما تقدمه قراءة المكان مثلا، واقع من بين احتمالات كثيرة في مستطاع مجال النص توليدها.يتحراها العقل المنفعــل ليكسبها شيئا من المعقولية والاحتمال.وإذا قرن الشعر بين الدنيا والدار، فــذلك بغية تخصيص العام، و تضييق مجاله، حتى ترتبط به الفداحة والخطب، ربطا يجعل الذات الفردية معنية به قبل غيرها من الذوات.

٤–النص والمجال النصي:

كلما ضاق مجال الفن، وضاق وسيطه، لجأ الفن إلى تقنية التوسعة الرمزية. وهي ضرب من تمديد الحدود ودفعها بعيدا في إطال المجال النصي. وكأن الفن – وهو يدرك ما بأدواته من ضيق وقصور – يفتح منافذ أخرى لاستزادة المعنى، وخلق التداعيات التي تعطيه – في أثر رجعي – ما يشبه التمدد والتجدد. والشعر من هذا القبيل الذي يفطن دوما إلى حدوده النظمية، فلا يركن إلى سعتها المحدودة. بل يحوّل الاتصال بالقارئ من مجال الإبلاغ، إلى مجال الجمال. وفي هذا التحويل تفقد اللغة إشاريتها المعهودة، لتتلبس رمزية تكتنز في كل صورة من صورها احتمالات شتى لإنشاء المعنى. عندها قد نتحدث عن مقصديات النص الشعري، وعن مقصديات النص القرائي.وكأننا إزاء نصين، لا نصا واحدا. واللغة الأدبية أكثر حذرا في التعبير، وفي التعامل مع اللغة ذاتها. لأن الشاعر :« يستعمل اللغة استعمالا جماليا، وليس استعمالا اتصاليا.»(١٣) وكلما كان التأكيد على الاتصال تراجعت الشعرية فاسحة المجال أمام الإعلام. كذلك الأمر، إذا كان التأكيد على الأدبية تقاصر الإعلام وتراجع، لاختلاف القناة اللغوية التي يسلكها الإعلام والشعرية. والتأكيد على الاتصال الجمالي، يعطي للوسيط اللغوي حركية التمدد لملامسة تخوم الرمز. ولهذا السبب ألحق الدرس الأسلوبي بالرمز أربعة شروط لمعرفته:

- **الخاصية الشكلية التصويرية:** أي اعتبار الرمز – لا في حد ذاته – وإنما فيما يرمز إليه.
- **قابليته للتلقي:** أي أن هناك شيئا مثاليا غير منظور، يتصل بما وراء الحس، يتم تلقيه بالرمز الذي يجعله موضوعيا.
- **قدرته الذاتية:** أي أن للرمز طاقة خاصة به، منبثقة عنه، تميزه عن الإشارة التي لا حول لها ولا قوة في نفسها.
- **تلقيه كرمز:** مما يعني أن الرمز عميق الجذور اجتماعيا وإنسانيا، ويصبح من الخطأ تصور قيام الرمز ثم تلقيه بعد ذلك. لأن العملية تحول الشيء إلى رمز وتقبله على هذا الأساس، تعد عملية واحدة لا تتجزأ على مراحل.(١٤)

وإذا تمثلنا حقيقته بعد ذلك، عنّ لنا وكأنه يقع دوما خارج النص وجودا، وإن تحملت اللغة عبء تمثيله خطا. فهو في النص إثارة لعوالمه الخاصة التي

تأتي من وراء حدود اللغة لتسعف المعنى المتوخى على الأقل في أول تقدير للشاعر، ولكنه يتسع في القراءة لتجاوز ذلك المعنى الأولي لخلق سلسلة من التداعيات التي ترتبط بالنص مثيرا، وتنفصل عنه أثرا. مما يسهل علينا قبول مفهوم الأثر باعتباره ناتجا عن القراءة. أو هو ما يعلق بالخاطر بعدها، ويستمرّ في النفس أفقا مكتسبا بعدها، في مستطاعه محاورة نصوص أخرى.

إننا إذن إزاء نص الدنيا لا نقنع – ولا ينبغي لنا أن نقنع – بالمحمول الذي تفرزه اللغة اتصاليا، حتى نمكّن النص من تجاوز عتبة الوسيط إلى فضاء الرمز فمجال النص. وإذا نحن فعلنا ذلك، أكدنا شباب النص وتجدده، وفسحنا أمامه مجال التثاقف الحضاري الذي يكسبه من جديد المعرفة قسطا يوسع به مجاله الخاص. ونص الدنيا – مثلما رأينا – نص قديم جديد، يردد فكرة واحدة في أثواب فنية شتى. أما نحن فينصرف همنا إلى المكان وحده متناسين النغمة الواعظة فيه.وهي منه لحمة وسدى.

يقول "محمد العيد آل خليفة" في شعره المبكر:

بيض وسود، وأخيار وأشرار
كم تحتوين على الأضداد يا دار!
العرش والفرش، والأحداث بينهما
خير وشر، فإقلال و إكثار
والليل والصبح ،والإنسان عندهما
نعسان مستيقظ، والماء والنار
والأنجم الزهر : هذا النجم مرتفع
زاهي الضياء، و هذا النجم منهار
تبدو في الأفق أشتاتا ويجمعها
في سيرها فلك في الأفق دوّار. (١٥)

كنا قد نعتنا فصلنا من قبل ب"نص التضاد" إشارة إلى هذه النزعة التي صادفناها في كل النصوص التي تحدثت عن الدنيا. وكأن الشعراء يجدون في أنفسهم ذلك التعارض بين الدارين شاخصا في كل معنى يرومون التعبير عنه. بل التضاد يسكن نص الدنيا وحدها، قبل مقابلته بالدار الأخرى. وكأنهم يشاهدون في عناصرها ذلك البناء القائم على الضدية. و"محمد العيد آل خليفة" ينشئ نصه تأسيسا عليها، ليجعل الصياغة تتأرجح بين طرفين: سالب وموجب،

يتبادلان المواقع، أو يتجاوران، أو يتنافران..

فالبيت الأول يحكمه التجاور والتنافر في آن: تجاور في "البياض" و"السواد"، إشارة إلى اختلاف ألوان الناس، شعوبا وقبائل. وتنافر في "الأخيار" و "الأشرار". ولكنه يسمي كل ذلك تضادا على سبيل الإجمال. بينما تلمح القراءة في التجاور تسوية من حيث القيمة، إذ لا فرق بين أبيض وأسود. والواو العاطفة لا تفيد ترتيبا تفاضليا، بقدر ما تفيد مجرد العطف الذي ينفي الترتيب، ويتيح قلب الصياغة إلى : أسود وأبيض.

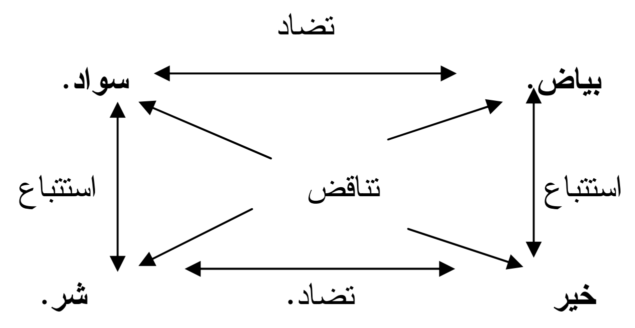
إننا نخال البدء بالبياض جاء كذلك لأنه في اعتقاد الشاعر الأصل الأول الذي بدأت منه البشرية، وأن السواد طارئ عليها فيما بعد. وقد كان أبونا "آدم" أبيضا تخالطه حمرة، ومنه اسمه "آدم". فلا ضدية إذن بين السواد والبياض، وإنما الضدية في الخير والشر.

وإذا عدلنا عن الترتيب الذي اقترحه الشاعر، إلى إنشاء تشاكل جديد، أمكننا تقديم الضدية على النحو التالي:

التشاكل الأول.	التشاكل الثاني.
بيض.—|← أخيار.	بياض← خير.
سود.—|← أشرار.	سواد. ← شر.

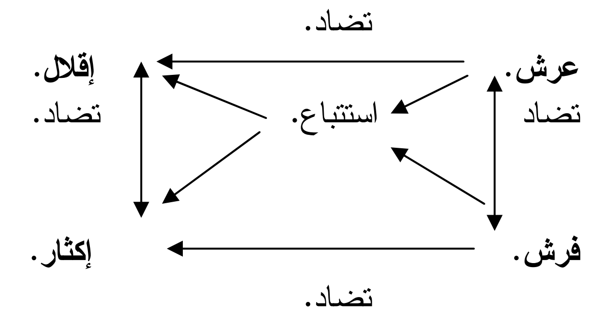
غير أن هذا الترتيب ينطوي على مخادعة يصنعها الانقياد وراء الاعتقاد السطحي غير المؤسس. فالتشاكل الأول لا يقوم على القيمة، وإنما على الصفة. وإذا قلنا بيض وسود، فإننا نتحدث عن أشخاص، ولا يستقيم أن يكون البيض خيِّرين، والسود شريرين على وجه الإطلاق. فتلك عنصرية بغيضة، أسس عليها الغرب اعتقاده العنصري لاستعباد شطر من البشرية، وما زالت مخلفات الاعتقاد تفعل فعلها الشنيع في بعض العقول والطوائف. وهو تشاكل ناقص لا تستقيم علاقاته الداخلية أبدا.

أما التشاكل الثاني، فيتأسس على القيمة التي يحملها الرمز عرفا واعتقادا في آن. فإذا شاع عند طائفة من الناس أن البياض رمز للخير، وأن السواد رمز للشر، وقُسِّم الوجود إلى نور وظلام، خير وشر، قامت الضدية في التشاكل، وتحركت العلاقات الداخلية لإنشاء التضاد، والتناقض، والاستتباع، على النحو التالي:



إن التشاكل الذي يفصِّل هذه العلاقات على مستوى الرمز، يرفع الملاحظة من المجال البصري السطحي إلى مجال القيمة التي تقبع وراء الاعتقاد الجماعي، وتؤسس جملة من الأحكام المترتبة على المتقابلات الأربعة. فإن أقرّت استتباع الخير للبياض، والشر للسواد، فإنها تقيم التناقض علاقة بين البياض والشر. وبين السواد والخير. وتقيم التضاد علاقة بين البياض والسواد، والخير والشر. وهي دائرة مغلقة يتعذر على أي طرف وسط التولّج بينها.فإما هذا أو ذاك، ولا ثالث لهما. وإقصاء العنصر الثالث يقسم الدنيا شطرين: خير وشر. فإما خير كله وإما شر كله. وهي نظرة فيها كثير من التطرف والإقصاء. لأن مقاصد الوجود في البشر عند الله عز وجل تتلخص في مجاهدة الذات بين هذين الطرفين، وفي المجاهدة يستقيم مبدأ الثواب والعقاب، والتوبة والمغفرة.وهما عصب الحس في كل عبادة.

إن الشاعر، وهو ينطلق من أفق "القيمة" في شطر الدنيا إلى نصفين– غير متساويين، لأن الغلبة ستكون للسواد، وذلك ما يفصح عنه باقي النص – يتمادى في استغلال الضدية إلى أبعد الحدود. فينزل إلى المتاع، إلى العرش والفرش، والإقلال والإكثار. وتعمد الصياغة في هذا البيت إلى قلب التناظر على النحو التالي:



ليكون الاستتباع علاقة داخلية، بينما كان في التشاكل السابق علاقة طرفية (خارجية). ولنا أن نتساءل هل في قلب التناظر من فائدة أسلوبية، أو دلالية ترجى ؟ أم أن الأمر لا يعدو التنويع الأسلوبي للصياغة ؟ ثم هل الفرش يضاد العرش على الحقيقة ؟ أم أن لفظة الفرش لم تخضع إلاّ لنزوة الجناس والجرس فقط؟ أم الفرش رمز للحصير في كوخ الفقير ؟ وإذا قبلنا بالمعنى الأخير، ورضينا إجراءه ضدِّيا ليقابل العرش، بقي علينا تدبر أمر التناظر المقلوب في التشاكل.

إن جعل الاستتباع علاقة داخلية يبطل علاقات التناقض التي رصدناها في التشاكل السابق. إذ لا يجوز بعدها قبول التناقض بين الإقلال والإكثار. فالعلاقة بينهما علاقة ضدية واضحة. فإذا البياض يناقض الشر، ولا يضاده، فذلك لجملة القرائن التي هي لكل واحد منهما. أما الإقلال والإكثار فلا يتوفران على مثل تلك القرائن. وغيابها يبطل علاقة التناقض، ويثبت علاقة التضاد. فقلب التناظر على هذا النحو إنقاص من علاقات التشاكل الأخير، وحصر العلاقة في اتجاه واحد فقط:

عرش ⟵⟶ **إكثار.**

فرش. ⟵⟶ **إقلال.**

ومنه تكون الإشارة إلى الملوك والعبيد عنصرا جديدا في القسمة التي أحدثها الشاعر في الدنيا. وقد يحسن بنا دائما أن نسجل غياب الوسطية في ذلك التشطير. وكأن منطق الذم يجنح دوما إلى النفي الخالص والسلب الخالص، ويتغاضى عن ذلك الوسط. إمّا لأنه لا يراه إلاّ وهما يعتقد أصحابه أنهم كذلك، وهم في حقيقة الأمر أقرب إلى الطرف الحضيض منهم إلى العالي. وذلك الوهم له في واقع الناس ما يعززه. فالطبقة الاجتماعية الوسطى تسعى جاهدة للانفلات من الطبقة الدنيا، فتتنكر لها سلوكا، ولغة، وعادات، وتجتهد في اللحاق بالأخرى، ولا تنال منها شيئا. وهي في وسطيتها تلك تضمر سائر العقد، والأفكار، والضغائن. ومنها يفرز الواقع أكثر فكره المتطرف الثوري. وشطر الدنيا على هذا النحو الحاد يذكر هؤلاء وهؤلاء بالمواقع الحقة التي يحتلونها في الدار الفانية.ومهما استكثر هؤلاء جمعا فإنهم لن يبلغوا معشار ما يكاثر أولئك !

ثم يمضي الشاعر نازلا من التعميم إلى التخصيص، ومن حديثه عن الطبقات إلى ذكر الإنسان..إن الإنسان هنا يمثل مطلق الفرد، أيّا كان ذلك الفرد، وأيّا كانت طبقته.ففيه تستوي الملاحظة التالية، لأنها سارية على الجميع.لا يفلت من طوقها أحد من الناس. لكن الشاعر يختار لها مقابلا يشبهها

في فعلها الاشتمالي الذي يكتنف الجميع. إنه "الليل" و"النهار" (الصبح). وهنـا كذلك قلب جديد للتناظر السالف (بيض/ سود) (ليل/ صبح) لأن قلب التناظر على هذا النحو يوحي بسريان القانون: قانون الفناء في كلا الاتجاهين. وتوالي الليل والصبح، ظاهرة كونية لا يستطيع الإنسان دفعها مهما فعل. ويقابلها فيـه (نعسان/ مستيقظ) وفي المادة (ماء/نار).

جاء في الحديث الشريف "أن الناس نيام وإذا ما ماتوا استيقظوا" (١٦) ونومهم هي الغفلة التي تحدثنا عنها آنفا. ونومهم ذاك يمنعهم من مشاهدة آثـار التحول التي تعتري الدار، وتعبث بالأقوام، والأمم، وتضحك مـن إصـرارهم على التملك والحيازة. فهم في فعلهم ذاك سادرون، لا يـأبهون للأنفـس التـي تُتخطَّف من حواليهم. قد تدمع لهم عين، ويرق قلب، ويختلج وجدان، ولكنهم لا يتصورون أبدا أنهم معنيون بالقضاء.فإذا حلّ بواحد منهم صار بصره حديـدا، وأدرك اليقين. إنها اليقظة التي عناها الحديث الشريف، بيد أنها يقظة بعد فوات الأوان. وإذا كان الحديث قد عمّ سائر الناس على سبيل التغليب، فإن الشاعر – عملا بالتقابل – خصّ البعض باليقظة. مادام فيهم من يذكر الدار بالذم، ويحذر الناس من الاطمئنان إليها..ألم يقل:

إذا امتحن الدنيا لبيب تكشفت

له عن عدو في ثياب صديـق.

وإذا انتهى الشاعر إلى هذا المستوى من التخصيص، عـاد ثانيـة إلـى النظـرة الشمولية التي تجعل صنيع الدنيا واحدا في الجميع. إذ يستوي عنـدها الـشريف والوضيع، السيد والمسود، الحر والعبد، الشيخ والوليد، الذكر والأنثـى.. إنهـا لا تبصر فيهم إلاّ وجودا واحدا، تسير به إلى نهايته المحتومة. أليست طريقا وحسب؟ يعبرها المارون زرافات ووحدانا ! إن عقل الشاعر يشتغل بطريقـة خاصـة. إن الفكرة التي تسكنه تريد الخروج لتعبر عن هذه الحقيقة الجديدة. ولكـن الـشاعرية تبحث لها عمّا يعادلها في التصوير، حتى تأخذ الفكرة بعدها الكوني الجبـار. ولا يجد لها خيرا من صورة الأنجم الزهر، بعضها قريب لامع، وبعضها بعيد باهت، ولكنها كلها تدور في فلك واحد، وتجري لمستقر واحد. وهي حركة كبيرة موّارة، تعطي للفكرة بعدها الكوني الذي يجعلها قضاء فوق الإنسان وتدبيره.

إننا عندما نراقب الصياغة، ندرك شيئا مـن العنـت الـذي يواجهـه الشعراء حين يحتضنون الفكرة، ويعسر عليهم بعدها إيجـاد اللغـة الملائمـة، والصورة المواتية. وكم من فكرة أزرت بها الصورة، ولم تعطها حقهـا، بـل

تخونتها واعتراها النقص من ناحية الإخراج. وفي المقابل كم من فكرة بسيطة أعطتها الصورة الملائمة مجالا دلاليا ارتفع بها من السذاجة والسطحية إلى رحاب التفلسف العميق. لقد فطن النقد الفني إلى مسألة التفاصيل التي تجعل الصورة على هذه الدرجة من القوة. لأن فاعلية التفاصيل تخلق الألفة بالصورة، إذ تعرضها في شتى أبعادها. وقد احتاج "محمد العيد" إلى بيتين كاملين لاحتواء الفكرة في نطاق الصورة. إنه يقول:

والأنجم الزهر: هذا النجم مرتفع
زاهي الضياء، وهذا النجم منهار
تبدو على الأفق أشتاتا ويجمعها
في سيرها فلك في الأفق دوار.

وإذا رحنا نجزئ الصنيع الفني، قلنا إن الفكرة تنتهي عند التقابل بين الارتفاع والانهيار، واجتماع الكل في مسار واحد هو الدنيا. وأن الصورة تبدأ عند مراقبة السماء بأنجمها المنثورة في الفضاء المديد، بين سطوع باهر، وخفوت وامض، وجماع الكل في الحركة الكونية الواحدة. وارتباط الفكرة بالصورة يتم على مستوى التقابل من ناحية، وعلى مستوى المشابهة من ناحية أخرى. بيد أن الألفة بالصورة على هذا النحو لا يبقيها في هذا المستوى من العطاء الدلالي. بل تنمي الألفة إحساسنا بالتأثير الكلي للعمل الفني، وأن الوعي:« بالتفاصيل يؤثر في تفسيرنا، فحين نعود إلى العمل نرى فيه أشياء جديدة.. فازدياد المعرفة يجعل إحساسنا بالتأثير الكلي للعمل أكثر تحديدا ودقة.»(١٧)

٥-حركية النكوص:

لمحنا في الشعر العربي، حركة داخلية، سميناها الانصراف، وعللناها بالعجز عن المجابهة. عندما يقف الشاعر حائرا عاجزا عن استنطاق الصمت المجسد أمامه في الآثار. وقلنا إن سلطة الطلل آتية من هذا الباب، ترد عنه جميع المحاولات التي رامت التجسس على أسراره. ولكنها عادت تنكر فعلها، وتعلن عن عدم جدوائية مساءلاتها. ورأينا كيف حاول الشاعر الحديث – الملحاح – أن يجعل حركة النكوص تراجعا استراتيجيا ليعاود الكرة على الطلل، وقد غير النظرة والزاوية. وكيف أن المحاولة قد تثمر جديدا، أو قد تبوء بالفشل.

إن "محمد العيد" ينهج السبيل عينه. لم تغن المتقابلات، ولم تشف غليله، وكأن هناك تخوما أخرى يتحسسها في نفسه، ولا يجد لها سبيلا واضحة،

ولا تستوفيها المتقابلات حقها. إنه يجد في نفسه متاهات غامضة المسالك والمعاني، ولا يجد لها في لسانه المفتاح الذي يفك أقفالها، ولا النور الذي يفضض عتمتها. وحركة النكوص عنده يسجلها على النحو التالي قائلا:

يا دار هل فيك من هاد ليرشدني
فإنني مستريب فيك محتار.
همي تقسَّم أشطارا، و لن تجدي
من همه مثل همي فيك أشطار.
يعروه خفض ورفع في تنقله
كأنه كلا يذروه إعصار.

وهي في صلب النص تؤدي وظيفتين على الأقل: إنها محو للنص التضاد، وتقليل لفائدته. وهي تلمس جديد لسبيل تعطي للصياغة وتيرة أخرى غير وتيرة التشاكل.

إن عملية المحو ضرب من المجاز، وليس المحو إلغاء لشطر من القصيدة، بل المحو في هذا المقام عملية انصراف جديدة كالتي رددها بعض شعراء المديح قائلين صراحة: "دع ذا" تاركين الغزل الذي استهلوا به القصيدة إلى الغرض الذي من أجله جاؤوا الممدوح. وفي كلمة "دع" تهوين من شأن المطلع الغزلي أمام الغرض الأصلي..وهو محو صريح يريد الشاعر من ممدوحه أن لا يلتفت إليه على وجه الحقيقة. أما المحو هنا فعملية أخرى مرادها أن تقول: إن الشطر الذي سلف لم يؤد واجبه حق الأداء، وإن الشاعر غير راض عنه، وإن مراده الآن أن يجد منفذا آخر لمعاودة الكرة على الدار.

إن شرط النكوص والمحو أن تتغير الصياغة، وأن تتبدل الوتيرة، وأن تسكن النص نغمة جديدة. فإن لم يحدث من ذلك شيء كانت العملية كاذبة في أساسها، أو هي مجرد زيف وتدليس، سريعا ما يظهر مينه، ويُفتضح ادعاؤه. لذلك وجدنا "محمد العيد" بعدها يلتفت إلى "حكيم المعرة" في عزوفه عن الدنيا، ورفضه أكل لحم كل ذي روح، ورفض الزواج، وتحاشي اللذات. وإلى منكر البعث من الملاحدة. وفي هذا الشطر من القصيدة يختفي التقابل والتشاكل، وينتهي التأرجح بين الطرفين المتناقضين، و يسكن القصيدة روح من الاسترسال وراء واقع الناس.

لقد حقق النكوص غايته في هذا الشطر، وحوّل الوتيرة إلى ذبذبة أكثر

امتدادا وطولا، وانتهى أخيرا إلى تبجيل الله عز وجل، ومدح العلماء الأخيار.. بل استطاعت حركة النكوص أن تنتج واحداً وعشرين بيتا، يختلف نسجها عن الأبيات الخمسة عشر السالفة التي أنتجها التشاكل والتضاد. وتختلف غايتها كذلك مما يعطي لمثل هذه النصوص قابلية التجدد الداخلية. وإننا نزعم الساعة أن القراءة التي لا تفطن لمثل هذه الحركة تفوّت على نفسها فرصة الفهم السليم للنص. والأخطر من ذلك قد تتهم النص بالتضعضع والاختلال، وهي لا ترى فيه فعل هذه الحركة، ولا تتلمس قوتها. ذلك أن الإبداع الفني ليس استرسالا هيّنا سلسا، وإنما هو مغالبة ومقاومة لاعتراضات داخلية وخارجية، سبيلها الخفض والرفع مثلما قال الشاعر عن نفسه. وبين الخفض والرفع تتجدد الوتيرة، ويتمايز الدفق الشعري، وتتلون الصياغة. وتوترات الكتابة الإبداعية (١٨) ذات شأن في إنشاء المعنى، وإحداث مجالات النص، من جهة الإبداع، وذات تأثير دسيس في تعدد القراءات من جهة التلقي.

❑❑

هوامش:

١-سعيد علوش. هيرمونيتيك النثر الأدبي.ص:٦.
٢-م.س.ص:١٤.
٣-أحمد الهاشمي. جواهر الأدب.ج٢.ص:٥٢.
٤-م.س.ج٢.ص:٧٤.
٥-م.س.ج٢.ص:٧٧.
٦-م.س.ج٢.ص:٧٤.
٧-م.س.ج٢.ص:٧٧.
٨-عبد العزيز المحمد السلمان. إيقاظ أولي الهمم العالية إلى اغتنام الأيام الخالية.ص:٢١.
٩-جورج عبده معتوق. ابن الرومي.الشاعر المغبون.ص:٩١.
١٠-عبد العزيز المحمد السلمان.م.س.ص:٢١.
١١-عبد الله الغذامي. تشريح النص.ص:٣٩.
١٢-م.س.ص:٣٩.
١٣-مازن الوعر. دراسات لسانية تطبيقية.ص:١٣١.
١٤-أنظر صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الأدبي.ص:٤٦٠.
١٥-محمد العيد آل خليفة. الديوان.ص:٧.
١٦- الحديث الشريف.
١٧-جيروم ستولنيتز. النقد الفني.ص:١٠٨,١٠٩.

١٨-أنظر كتابنا (توترات الإبداع الشعري) (مخطوط) وهو مقاربة تكشف عن العلاقة القائمة بين التوتر الإبداعي والانفتاح القرائي وتعدده في الشعر خاصة.

❑■❑

الموضوع الجمالي.

المكان جماليا

- *تقديم.*
- *النداء والتلقي.*
- *المكان.الحضور والغياب.*
- *جماليات التركيب.*
- *لوحات الشعر الجمالية.*



الفصل الثامن.:

المكان جماليا.

١-تقديم:

لقد أخذ الحديث عن المكان في الشعر العربي أبعادا مختلفة، بحسب زوايا الرؤية التي عالجته من جهة، وبحسب الفهم الذي أنيط به من جهة ثانية،وبحسب المعارف الرافدة التي تؤثث الدراسة. وكل مقاربة للمكان من هذه المنازع إنما قدمت نتائجها الدقيقة التي أعطت للمكان ثقله الفني في البناء الشعري شكلا ومضمونا، حتى غدت مقولة المكان من الخطورة ما يجعلها موضوعة تتشعب إلى رؤى ذات طبيعة ميتافيزيقية، بعدما كانت تدرك فقط في الحدود الجغرافية والاجتماعية و النفسية. ذلك أن المكان في صلته بالذات المبدعة والمتلقية، يتخذ من الصفات المتشابكة ما يجعله من المقولات الأكثر تعقيدا على مستوى المعنى والمبنى. وأن فك هذه العلاقات يقتضي من الدرس التحليلي أن يسترفد سائر المعارف التي أنتجتها العلوم الإنسانية لفك ألغازه، حتى تفضي إلى الحقيقة التي من أجلها سيق المكان في الشعر موضوعا، أو إشارة، أو رمزا.

٢-الموضوع، النداء والتلقي:

فإذا كانت الدراسات الواقعية قد رأت في المكان " شيئا " يتحدد وجوده في إطار الواقع، بعين المواصفات الخارجية التي تمتلكها الأشياء، فإنه في الدرس النفساني يستحيل إلى " تمثيل" و " تصور " وكأن المسألة عند هؤلاء

تفترق عن الشيء الغفل ذي المادة الصلبة، إلى لون من التصور الذي يحـدث على مستوى النفس فقط، حين يجعلها تتمثل من خـلال المكـان جملـة مـن الأحاسيس والمشاعر التي ربما أثارها المكان بمحمولاته التذكُّرية، التـي لهـا صلة بالذات في لحظة من لحظاتها السالفة. والتمثيل يحيل المكان على عمليـة القلب التي ترتفع بالمكان من الوجود الفعلي إلى الوجود المتصور في أعمـاق الذات. فليس القصد من ورائه عرضه موضوعا جماليا، بل الغرض في اعتباره محوِّلا يمكِّن الذات من التقاط المشاعر والأحاسيس، مما يفيض عـن المكـان، وهو يندرج ضمن البناء الفني عموما. فإذا آنسنا من الموقف الواقعي تطرفا في التعامل مع المكان، تطرفا يجعله شبيها بأي شيء آخر.فـإن التطـرف عينـه نلحظه عند النفسانيين وهم يحاولون جعل المكان مجرد تمثيـل، تُـسلب منـه خاصية الموضوع المستقل بذاته، ليكون أيقونا على إحساس ما يعتم في أعماق الذات.

إن ما عابه " سارتر" على الاتجاهين معا، جعله يلـتمس للموضـوع الجمالي وجودا يقع بعيدا عن الشيئية المادية، والتمثيل الباهـت. فهـو عنـده موضوع "متخيل" "IMAGINAIRE" يمكـن إعـادة بنائـه انطلاقـا مـن النص،واعتمادا على المعطيات التي يحملها القارئ في ذاته للموضوع. فالمكان مثلا، تعاد صياغته في الذات استنادا إلى اللغة الواصفة، ولكن اعتمـادا علـى قدرات الذات وهي تتملى هذه اللغة،وتعيد من خلالها تشكيل المكـان بحـسب المقاييس التي تراها مناسبة له في تخييلها .فالصياغة إذا خلق مستمر للموضوع عند كل قراءة. وليس المكان مكان واحد بل أمكنة تتعدد كلما تعددت القـراءة، وتجددت أدواتها، واغتنت بالجديد من المعرفة والمقاييس. فالتخييل إذا، مسألة لا تسلب المكان وجوده الفعلي الجغرافي/ التاريخي، بل تكسبه عند كـل محاولـة جديدا ينضاف إليه عند كل قراءة. هذه العملية المستمرة هي التي تجعل قـارئ الرواية يعيد بناء المكان الموصوف على الهيئة التي يراها تناسب فهمه الخاص للنص، استنادا إلى المعرفة التاريخية المتعلقة بالعمران في الزمن الذي تتناوله الرواية.وقد يأتي آخر له من سعة الاطلاع العمراني ما يجعله يقرأ الرواية التي تتحدث عن أمكنة القرن التاسع عشر مثلا، فلا يفوته من هيئاتها شيئا. بل تكون الرواية بالنسبة إليه سياحة في عالم يعرف عنه دقائقه..وعين الأمر نلحظه فيما يتعلق بالثياب والعادات والأواني وغيرها..ذلك أن:« الوظيفة التخييلية..تلقائيـة إبداعية، يستطيع الوعي عن طريقها أن يهب لنفسه موضوعه الخاص، بحيـث أن الموضوع المتصور ليبدو وكأنه لا يملك من التحديدات إلا ما أضفاه عليـه

الوعي. وعلى حين أن موضوع الإدراك الحسي هو موضوع يلتقي به الوعي، نجد أن موضوع التخيل إنما هو موضوع يقدمه الوعي لنفسه وبنفسه.» (١) فالمكان حينما يكون موضوعا جماليا متخيلا يكتسب خاصية الأثر المبدع الذي تؤول ملكيته إلى القارئ أولا وأخير. فالشاعر لا يقدم سوى الإشارة إليه في إبداعه، يعمل الاقتصاد الشعري على اختزالها،وحذف أجزائها. بيد أن التخييل يعيد إليها المحذوف، ليس بالطريقة الآلية التي يمكن أن نتصورها سريعا، وإنما بالإضافة الجديدة التي لم تكن للمكان من قبل. فالصورة المتخيلة:« إنما تتجلى في كون الموضوع يظهر غائبا " ABSENT" بوجه من الوجوه في صميم حضرته "PRESENCE" نفسها. وما يميز الصورة المتخيلة عن الصورة المتذكرة، إنما هو بناؤها اللاعقلي، فإن موضوع الذاكرة له واقعيته في صميم الماضي، وهو يتمتع بفردية الشيء المعطى " DONNE".» (٢).

٣ - المكان الحضور والغياب:

إن تأرجح الموضوع الجمالي بين الحضور والغياب، يجعلنا أمام نصين متوازيين: نص الغياب،وهو النص الذي يقدمه الشعر والرواية وغيرهما..وهو مكان الشاعر الذي أراد له أن يحتل مكانا في بنائه الفني، ومواصفاته الواقعية أو المتخيلة في ذهن صاحبه، لا يسعفه الفن في بسطها في جملتها كليا. وإنما يعمل على أن يتخير منها ما يمثل المكان الذي يريد أحسن تمثيل.أما النص الثاني: نص الحضور، فهو النص الذِي يعمل التخييل على بنائه تباعا. فهو نص الإبداع الذي تتولى القراءة بسط مشكّلاته المختلفة، وإكسابه من القيم التعبيرية ما يرفعه عن المكان الحسي المادي. لأنه ليس من غرض التخييل أن يختلق مكانا وحسب، بل الغرض كله في الارتفاع بالموضوع من الهيئة المادية إلى التعبير الجمالي انطلاقا من موقف إستيطيقي خاص بالمتلقي.

ولا يتسنى للتخييل أن يبني المكان إذا لم يسترفد المعرفة الخارجية، التي تكون عونا له في إنشاء الأبعاد الواقعية للموضوع، والتي لا يستغني عنها الموضوع الجمالي مهما أوتي من دقة ومهارة إبداعية. بيد أن المعرفة الخارجية قد تشوش التلقي الجمالي، وتصرف الانتباه من الموقف الجمالي إلى غيره من المواقف المعرفية الأخرى. فإذا أردنا للمعرفة الخارجية أن تكون مثمرة، أوقفناها على الشروط التالية: «إذا لم تكن تضعف الانتباه الجمالي إلى الموضوع، أو تقضي عليه.وإذا كانت متعلقة بمعنى الموضوع وطابعه

التعبيري. وإذا جعلت لاستجابتنا الجمالية المباشرة للموضـوع طابعـا أرفـع، ودلالة أقوى.» (٣) وهي الشروط التي تحد من هيمنـة المعرفـة الخارجيـة وتسلطها على الموضوع. فالغرض الأولي الذي يكون للذة التقبل قـد يتلاشـى تحت مفعول المعرفة وقوتها. بيد أن المزج الحكيم بين عناصر المعرفة والتقبل الجمالي يكفل للموضوع أوفر قسط من العطاء التعبيري المثمر.

إن الموضوع الجمالي نداء يوجهه الفنان إلى المتذوق :« مهيبا بتخيله أن يعمل عمله من وراء المدرك الحسي. وليست مخيلة المتذوق أو المتأمل مجرد وظيفة تنظيمية تقتصر على تنسيق الإدراكات الحسية، بل هي وظيفة تركيبيـة تقـوم بعملية إعادة تكوين الموضوع الجمالي ابتداء من تلك الآثار التي خلفها الفنان.» (٤) والفرق بين التنظيم والتركيب يتجلى في عملية الخلـق التـي تقـوم بهـا المخيلة، لأنها إذا عمدت إلى التنظيم اقتصر همها على إعادة بناء الموضـوع على الهيئة التي خلفها الفنان دون تجاوز أو إضافة، ومن ثم البقاء فـي دائـرة الحسي المعطى كما عبر عنه "سارتر" من قبل. في حين أن التركيـب وظيفـة مختلفة كل الاختلاف، لأنها تنطلق من الآثار الحسية البسيطة التي يحملها العمل الفني إلى رحابة الإبداع والحرية. فيكون لها مجال الإضـافة والبنـاء الحـر، واختلاق الشكل الذي يتناسب مع الفهم العام للمواقف التي يثيرها الأثر الفني في جملته. وكأن العمل الفني في جملته مجرد وسيلة تتيح للخيال فرصة الظهـور والتحقق في أشكال متعددة، تتناسب طردا ومستويات التلقي والقراءة.

٤-جماليات التركيب:

يرى "روبرت شولتز " أن العالم الذي يخلقه الخيال :« سـواء أكـان قصة، أم مسرحية، أم قصيدة، هو سياق ندركه، وأكاد أقول نخلقه حول الرسالة التي توجه أفكارنا. ولكن وراء هذا العالم أو حوله يكمن العـالم الظـاهري .» (٥) فالمسألة قائمة إذا على مبدأ التراكب بين عالمين: عالم متخيل، ينشئه التلقي استنادا إلى المعادل الحسي الذي يقدمه النص. وعالم قائم بذاته معطى، يحتفـل به السياق الخارجي، والمعرفة الخارجية. بيد أن العالم الذي يخلقه التلقي، ليس عالما صرفا، وإنما هو تعبير قبل كل شيء. لأنه يتضمن رسالة تحمـل علـى عاتقها خطابا معينا، هو خطاب الأدب، أو الفن.

وعندما نقبل على الأثر الفني نحلله إلى عناصره التركيبية، ومن ثم إلى عناصره الجمالية، تعترضنا عقبة أولى، مفادها أننا لا نستمتع بالعمل، ولا نكون

محيطين بالرسالة الفنية التي يبثها، إلا من خلال تناول الأثر في جملته وكليته. وعزل العناصر عن بعضها بعض للدرس والتأمل يفقدها خاصية الوحدة التي تفقد الأثر انسجامه الكلي الذي يقوم عليه الموضوع الجمالي. إن التحليل وهو يقتل الوحدة، يقضي من ناحية ثانية على التجربة الإستيطيقية التي يعانيها المتلقي.فإن كان التحليل شر لابد منه، لمباشرة الأثر الفني، فإننا نزعم أن المتذوق الجمالي يجتهد في أن لا تغيب عن ذهنه الوحدة المتلاحمة الأثر في كليته. وكأنه إزاء كل صورة من الصور التي ينشئها الفن، يراعي الإطار الذي يحفظ له كمالها، وهو عاكف على التفرس في أجزائها.

إننا إذا عاملنا المكان من منظور الجماليات، وفق هذه الرؤية، سهل علينا تقصي عناصره من جهة، وفهم التداخل الذي يؤسس وحدته من جهة ثانية.ذلك أن العمل الفني:" شديد التعقيد، وهذا ما يثبته تحليل بناء العمل الفني، فإذا ما شئنا أن نتحدث عنه على أي نحو، فلا بد لنا من أن نحلل تعقده إلى أجزائه المكونة له، وليس في استطاعتنا أن نتحدث إلا عن شيء واحد في المرة الواحدة. فالتحليل إذن محتوم، وإلا كان علينا أن نظل خرسا إزاء العمل.» (٦)

وتتأتى شدة التعقيد من التكثيف الذي يلجأ إليه الفن عادة، ومن اقتصاد اللغة. ذلك أن الفنان لا يلجأ إلى عناصر الموضوع جميعها، يدرجها على نسق واحد في العمل الفني، وإنما يتخير منها ما كان أكثر تعبيرا عن دواخل التجربة الجمالية التي يعانيها أولا. ومن ثم تغدو العملية أشبه شيء بعملية تصفية للموضوع من الشوائب الزائدة التي تثقله، والتي قد تشوش عطاءه الدلالي الذي ينتظره منه الفنان. فيغدو العنصر المكون للموضوع أقرب إلى الأيقون الذي لا يحيل على ذاته، وإنما يشير إلى ترابطات دلالية من الكثرة والتعدد، ما يجعل العنصر الواحد أكثر فاعلية في القراءات المتوالية. وعبقرية الاختيار، عبقرية تقع مسئوليتها على عاتق الفنان الذي يعرف من موضوعه ما لا يعرفه المتلقي ابتداء. وإذا شئنا لذلك تمثيلا، قدمنا قصيدة للأمير عبد القادر الجزائري.والتي تناول فيها المفاضلة بين البدو والحضر. بيد أن هذه القصيدة تحتاج إلى سياق خاص حتى يضبط التلقي القناة التي تسلكها اللغة في تعاملها مع عناصر المكان. وتلك معرفة ضرورية لفتح منافذ التقبل عند القارئ، لأنها ستجعل الشاعر والقارئ على وتيرة واحدة من البث. تنتظم فيها الإشارات والدلالات انتظاما محكما يفضي إلى نتيجة جمالية واحدة. ولا نزعم أن النتيجة التي وصفناها بالواحدة، هي واحدة عند الجميع، ولكننا نقصد من الواحدية ذلك

الهدف الذي يحمله قصد الشاعر، وإن تعدد القصد الذي يحمله النص.والقــصد الذي تتكفل به الرسالة الجمالية.

٥-لوحات الشعر الجمالية:

قال الأمير عبد القادر الجزائري في قصر " أمبواز" بفرنسا، لما تناهــت إليــه وفي حضرته،مناظرة بين مثقفين يفضل أحدهم الحياة البدوية ورومنسيتها، بينما يفضل الآخر حياة المدن وبرجوازيتها. وعلى عادة العربِي ينتــصر الــشاعر للبداوة التي نسجت خصال العربي، وأملت عليه قيمه الخَلقية والخُلقية. فالإطار العام للنص، يأخذ فاعليته من هذا الموقف الذي تتقابل فيه حضارتان: حــضارة شرقية حافلة بالمروءة والشهامة، والعــدل، والانــشراح..وحــضاره عــامرة بالكبرياء والهيمنة والقهر. وليست المسألة إذن، مسألة بدو وحاضرة، كما نتوهم سريعا ونحن نتناول النص. إنما يمتد الموقف بعيدا في أغوار الــصراع بــين حضارتين، والفارق بينهما في هذا المقام، فارق جمالي في مظهره، سياســي/ حضاري في خطابه العميق.

يا عاذرا لامرئ قد هــام في الحضر

وعــاذلا لمــحب البــدو والــقفــر

لا تذمــمــن بيــوتا خــف محملها

وتمدحــن بيــوت الطــين والحجر

لــو كنت تعلم ما في البدو، تعذرني

لكن جهلت وكم في الجهل من ضرر

قــال الألى قــد مضوا قولا يصدقه

نقــل وعقــل، ومــا للحق من غير

« الحســن يظهر في بيتــين رونقه

بيت من الشعر، أو بيت من الشعر ».(٧)

استطاع الشاعر في هذه المقدمة نسج السياق الخاص للقــصيدة، الــذي يمكــن المتلقي من التموقع داخل الموقف. ذلك أن الموقف يملــي فيمــا يمليــه علــى الشاعر، لون اللغة، ولون العرض الذي يساير اللغة. فالتكثيف الذي نشاهده في هذه الأبيات، تكثيف ينزع إلى حركة تريد التفلت سريعا من الموقف العام الذي أملى النص، إلى الموضوع الجمالي الذي هو مثار الجدل بين المتعارضين. بيد

أن الشاعر لا يخفي موقفه من المسألة التي هو طرف فيها. وانتصاره للبـداوة واضح من الوهلة الأولى، مما سيعطي للموقف الجمالي صفة المرافعـة التـي تؤكد تفوقه وحسنه. وكأن الأمير في هذه القضية لا يقف بين متعارضين مـن الغرب، وإنما يقف بمفرده في جهة، ويقف الآخرون في الجهة المقابلة. لـذلك كان الخطاب بضمير المفرد حين يتوجه إلى الآخر، وبضمير المخاطِب حـين ينقل عن نفسه. إننا نلحظ ذلك جليا في (لو كنت تعلم) و (تعذرني). فالشاعر في هذا الموقف لسان الحضارة العربية، ومنافحها الذي يتوقف على براعته نقل الحسن من الخفاء إلى التجلي، وإرغام المتلقي على تقبل الحسن فـي مظهـره الذي ستعرضه القصيدة.

إن هذه المهمة ستلقي على الشاعر ثقل اختيار المشاهد المعبـرة عـن الحسن، وتخيرها من بين غيرها، وتصفية عناصرها من الـشوائب التـي قـد تشوش جمالها، وتقديمها في أطر زمانية ومكانية تجعل الحواس تستيقظ لتلمس ما فيها من سحر وجاذبية. إن دور الإطار مهم في هذه العملية. إنـه المـنظم لشعث الصورة، والموزع لعناصرها على مساحة المشهد. فإذا كـان الإطـار ضيقا، أو فضفاضا أفسدت السعة، أو الضيق جمال العناصر وأفقدتها فاعليتهـا الدلالية الموقوفة عليها. ذلك أن الإطار :« ينظم الموضوع الفني ويوحده، وأن هذا أمر له قيمته، لأنه يربط بين أطراف تجربتنا التي لن تكـون بغيـر هـذا الإطار إلا مشوهة، لا شكل لها.» (٨) وكأن الشاعر بحاسـته الدقيقـة يـدرك خطورة هذا الموقف، فيمهد له تمهيدا حضاريا يشمل الـسياق العـام للـنص، وتمهيدا جماليا ينتظم الموضوع الجمالي في كليته.ولذلك رأيناه يستنجد بـآراء من سبقوه في المسألة. وحضور" المعري" في البيت الأخير من القطعـة دليـل على أن الشاعر، لا يجد للجمال منفذا واحدا، يقـصره علـى الـذوق الـذاتي المتقلب، المرهون بالمزاج المتحول. بل يجعل قضية الجمال تحتكم إلى النقـل والعقل معا،فإذا وافق النقل والعقل في مسألة من المسائل، كان ناتجهما الحـق الذي لا تعدد له، لأنه أبدا واحد. والشاعر حين يجنح لمثل هذا التخريج لا يريد أن يكون موضوعه الجمالي قائما على رومنسية فيها من الشذوذ الذاتي القـسط الذي يفسد عليها كل موضوعية، إنما يريدها – وإن تشبعت بنوستالجيا الـوطن والأهل – تحتفظ في ذاتها بكثير من الحق الذي يعطي للمناظرة وجهها الجـاد والجدلي.

كانت الصورة الأولى التي قدمها الشاعر إلى خصمه، صـورة عـن

الصحراء. وللصحراء من الصور ما يجعلها مثار خوف وضياع، ومبعث فقد وهلاك، ومنزع فقر وشظف عيش..بيد أن الخبير بها يختار منها أروع المشاهد وأحسنها، في ألطف الأزمنة وأرقها. وانظر إلى عبقرية الشاعر حين يدعو مناظره إلى الصحراء صبحا كان ليله ماطرا..إنه الإطار المكاني والزماني الذي يقدم فيه الموضوع الجمالي في أبعاده المختلفة: صباح رقّ نسيمه، وابتلت رماله، فإذا هي بساط من الدرر المتوقدة في عين الشمس..واسمعه يقول:

لو كنت أصبحت في الصحراء مرتقيا
بساط رمل به الحصباء كالدرر
أو جلت في روضة ،قد راق منظرها
بكل لون جميل شيق عطر
تستنشقن نسيما ،طاب منشقه
يزيد في الروح، لم يمرر على قذر
أو كنت في صبح ليل، هاج هاتنه
علوت في مرقب، أو جلت بالنظر
رأيت في كل وجه في بسائطها
سربا من الوحش يرعى أطيب الشجر.(٩)

يأخذ الموضوع الجمالي عند الأمير حركته التأثيرية من فعل لا يمكن للغربي الذي لا يعرف الصحراء إدراكه بسهولة، لذلك يعمد الشاعر إلى تكراره، تأكيدا عليه، حتى يأخذ حظه من المثول بين يدي المتلقي. فالمطّلع على الصحراء لا يدرك جمالها إلا إذا كان في مقدوره اشتمالها في نظرة بانورامية، يستشرف منها المناظر كلها في جملة واحدة. وهو الأمر الذي استدعى حضور الألفاظ التالية (مرتقيا) (علوت) (مرقب) (جلت بالنظر) (رأيت في كل وجه) (في بسائطها)

وهي الحركة التي ترفع المشاهد إلى القمة التي تجعله يطل على المناظر في جملتها وتمامها. وإذا عدنا إلى أساليب تأمل اللوحات الفنية، وخاصة عند الجشطالت، وجدناهم يؤكدون على النظرة العامة التي تستقطب اللوحة في جملتها، فتدرك فيها عناصرها في تعاقدها وتجاورها، وتوزعها في فضاء اللوحة، ثم تتيح للمتلقي أن يقترب قليلا لتفرس العناصر، وكشف تلاحمها في البناء الكلي للأثر. كذلك صنع الأمير بحاسة الشاعر العارف بالصحراء. إنه

يضعك أمام ذهول السعة، ويترك نفسك تتشرب المجال في شساعته وامتـــداده، ويضعك على الشارف من المكان ليتيح لك إجالة النظر، ثم يدفعك في رفق إلى العناصر التي تخيرها، فيجعلك بين المتناهي الكبر، والمتناهي الـــصغر..بـــين البسائط وبين الحصباء. إنه مشهد الهدوء والسكون والأمن والاسترسال.

ومن حيل الشاعر في المقارعة، أن لا يترك مُناظِرَه يسترسل حالما مع المشهد الهادئ الذي عرض عليه. إنما يريد أن يرجّه رجـــا. أن يـــدخل عليـــه بالحركة التي تزعزع اعتقاده الجديد. فإذا كان قد آنس من قبل سرب الـــوحش يرعى أطيب الشجر، فإن هذه الصورة عند البدوي لا تستقر على حالهـــا أبـــد الدهر.إنها هدنة وحسب. لابد لها أن تتحول إلى الحركة الـــسريعة الخاطفـــة. واسمعه يقول:

نبـــاكر الصـــيد أحيانا، فنبغـــته

فالصيد منا مدى الأوقات في ذعر

ونحن فوق جياد الخيل، نركضها

شليلـــها زينة الأكـــفال والخصر

نطـــارد الوحش،والغزلان نلحقها

على البعاد وما تنجو من الضرر. (١٠)

يتغير الإطار الجديد للصورة، فإذا هي صورة متحركـــة، مليئـــة بالأصـــوات وحمحمة الخيول وهي تعلك ألجمتها. إن الغربي يرى فيها الـــصورة الزيتيـــة لحملات الصيد التي كان الأرستقراطيون يعدونها لضيوفهم.تتعالى فيها أصوات الأبواق التي تستحث الكلاب للطراد..غير أنها هنا تختلـــف فـــي كثيـــر مـــن مشاهدها. وأول اختلاف في زمنها البكور. فالبكور يجعل الصيد مقـــبلا علـــى الكلأ، بعد هدأة الليل وطوله. وهو تقليد عربي بعيد. نجد حضوره عند امـــرئ القيس في الجاهلية. وهو من ناحية أخرى أنسب الأوقـــات للخيـــل والفـــارس، وأنشطها على الإطلاق.

إن الزمن في الصيد، يأخذ أبعاده من طبيعة العربي أولا، ومن طبيعة أرضه ثانيا. ولا تستوي الأزمنة بالنسبة للصيد والصائد، وإنما هو زمن واحد. إذا فاته، فاته الخير كله. وإذا كانت حملات الصيد عند الغربي تقوم على نفـــخ الأبواق ونباح الكلاب، فإنها عند العربي حركة سريعة صامتة هدفها المباغتـــة التي تجعل الصيد يدرك طرادا وملاحقة..فصيد الصحراء لا يعتمـــد التخفـــي

والتستر والتمويه، شأن وحش الغابات، وإنما اعتماده على العدو وسرعته في الفضاء الواسع للصحراء. لذلك كان الضجيج عند الغربي مبعثا على إثارة الطريدة. وكان الطراد والملاحقة دركا للصيد عند العربي. وفي هذا المقام يكون المعول الأول على أصالة الفرس، ومهارة الفارس. فالفروسية في الموقف العربي ضرب من الأخلاق قبل أن تكون ضربا من القدرة. لأنها مرتبطة بالحياتي اليومي للعربي. فإذا كانت هناك تسلية وزينة، فإنها هنا ضرورة ومعاش.

ولم يفت الشاعر التركيز على الجزئيات التي تصنع خصوصية الصورة. فلم يذكر الخيل ويتركها عاطلة من كل جمال، بل يلتفت إلى الشليل الذي يزين الكفل والخصر .وكأن الخيل وهي تستعد للطراد، تلبس من زينة القوم ما يجعلها تبدو في أبهى الحلل وأقشبها. إن الفارس وهو على صهوة الجواد لا يشكل إلا قطعة واحدة من فرسه.وكأنه امتداد له..يمتد به في الخفة والرشاقة، كما يمتد به في الزينة والحلة. وأي عيب يلحق الفرس، لابد لاحقا صاحبه. لذلك كانت العناية بهذا الجانب الجمالي أدخل في آداب الفروسية التي قلنا عنها إنها من أخلاق الفارس وآدابه. وقد يكفيك النظر إلى الجواد لتميز سمات صاحبه فتعرفه قبل أن تراه. ولهذا السبب لم يجد الشاعر بدا من إلحاق حديث الحرب والنجدة بحديث الصيد والطراد. وكأن حديث الصيد ومهارته استعداد فطري للحرب. وتجانس الفارس وجواده في الملاحقة، تجانس في الحرب والمصاولة. إن تقارب الصورتين في المعنى والهدف، حتم على الشاعر أن يقرن بينهما في صورة واحدة. قد نفهم من ذلك التعريض بالغربي، وقد نفهم منه فقط التلاحم الكلي بين الفراس والفرس. يقول الأمير:

فخيلنا دائما للحرب مسرجة

من استغاث بنا بشره بالظفر

لنا المهاري، وما للريم سرعتها

بها وبالخيل نلنا كل مفتخر. (١٠)

إن الشاعر العربي لا ينتج شعره في غنائية الذات المفرطة..أي أنه لا يترك للذات سلطة التملك الكلية التي تنسيه الموقف الذي من أجله ينشد شعره. وكأني بالأمير وهو يسترسل من صورة إلى أخرى، يبقي طيف المُناظِر حاضرا أمامه كل حين. هذا المُناظِر الذي ينتظر منه الهفوة التي تبيح له نقد الرؤية الجمالية التي يقدمها خصمه. صحيح أن الموقف: موقف الصيد والحرب، والنجدة

والإغاثة. موقف رجولي لا حضور فيه للمرأة. ولكن الـشاعر يـدمجها فـي الصورة في ظرف من اللين والرفق. فيجعل لها المهاري التي تحملها هـوادج مزينة تتهادى بها يمينا ويسارا، بعيدا عن السرعة التي تخـضها خـضا.إنـه يستثنيها حفاظا عليها، وصونا لها من الضرر.

إنها الصورة التي أثارها قبلا، حين قدم لوحة الرحيل والظعـن، لمـا قال:

يوم الرحـيل إذا شدّت هوادجنا
شقائـق عمّـها مزن من المطر
فيها العذارى، وفيها جعلن كوى
مرقعات بأحداق من الحور. (١١)

لقد كانت لوحة الهودج مما يستملح العربي، كما كانت مثار الأسـى والحـزن الذي ظل ملازما له حين الوقوف على أطلال الديار التي تحول عنها أهلها. إن الرحيل بالنسبة له تغيير للأفق، وتجديد للمناظر، وانفتاح على مجالات جديـدة. بيد أنه من ناحية أخرى مفارقة للإلف والعادة. فقد تفترق القبيلة إلـى شُـعَب وبطون.. وفي افتراقها تصرم لحبال الحب والوجد. إن فيها من الحرمـان مـا يؤرق الفتى العربي، ويحدث في قلبه الصدع الذي لا يرأب، والكسر الـذي لا يجبر. لذلك كانت الرحلة دائما ذلك الهاجس الذي يعمر حياة العربي بـالخوف والرجاء. ويملأها بالأمل والترقب. غير أن كثرة الأطلال تشهد على الفاجعـة التي أضحى الشعر العربي ينشدها أبد الأزمنة، وعلى ألسنة الشعراء جميعهم.

إن الغربي لا يدرك حقيقة الرحلة التي يثيرها الشاعر..إن له منها ذلك المشهد الذي عرفت عبقرية الشاعر كيف تقدمه، وكيف تتخير منـه العناصـر التي تقع في النفس موقع الاستحسان..الهوادج التي تبدو في زينتها كالشقائق بعد أن بللها القطر.الهوادج التي تحتوي على العذارى خصوصا..الهوادج التي بها كوى التصقت بها العيون السود، وجعلتها رقعا حوراء. ودقـة الاختيـار لـم تنصرف إلى ضخامتها واتساعها، وصلابتها..وغير ذلك من آثار النعمة مثلا، وإنما انصرفت إلى تلك النظرات التي يلتقطها فتيان الحي وهم يتبعـون رتـل القافلة الظاعنة. يقرؤون فيها لغتهم الخاصة، ويتصنتون منها أحاديثهم الحسان.

يبدو أن الأمير، وهو في موقف المناظرة، عرف كيف يجعل من شعره معرضا فنيا للجمال. ذلك المعرض الذي أوجده "إتيـان دينيـه" فـي لوحاتـه

الجزائرية، كما أوجده الفنانون المستشرقون الذي جابوا أطراف الصحراء بحثا عن حياة الشرق الساحرة. فرسموا الألوان والظلال، وأثبتوا الملامح والقسمات. وقدموا للغرب صورة الشرق كما شهدت بها ريشاتهم وإبداعاتهم. غير أنها الشرق بعين الغرب، وليس الشرق بعين الشرق. ومهما حاول الغربي نقل المشاهد بأمانة وصدق فإنه لن يفلح أبدا في نقل العواطف التي تصاحبها، والامتدادات التي تتولد عنها في نفسية العربي. لذلك كان الشعر العربي خير فنان، وخير رسول.

❑❑

هوامش:

١-*إبراهيم زكرياء. فلسفة الفن. ص:٢٣١ .*

٢-*م.س.ص:٢٣٢ .*

٣-جيروم ستولنيتز. *النقد الفني.(ت) إبراهيم زكرياء.ص:٧٩ .*

٤-*إبراهيم زكرياء.م.م.س.ص:٢٣٦ .*

٥-*روبرت شولتز. السيمياء والتأويل.(ت) سعيد الغانمي.ص:٦٤ .*

٦-جيروم ستولنيتز.*م.م.س.ص:٣٢٢,٣٢٣ .*

٧-*الأمير عبد القادر الجزائري. الديوان.ص:٤٤ .*

٨-جيروم ستولنيتز.*م.م.س.ص:٦٧ .*

٩- *الأمير عبد القادر.الديوان.ص:٤٤,٤٥ .*

١٠-*م.س.ص:٤٨ .*

❑■❑

الخاتمـة.

كثيرا ما يكون التصور الذي يحمله الباحث في قرارة نفسه، أول الأمر فكرة غامضة، في حاجة إلى إطار يمكنها من التجسد والظهور. وإذا اكتسبت هذا الإطار تبدت فيها مسافات لا قبل للتصور الأولي الذي سطره الباحث قبلا، وبانت حاجتها إلى إضافات تتوسع لتلامس تخوم الحقول المعرفية المتاخمة للحقل الذي يشتغل فيه الباحث. ومن ثم يظهر الجهد الفردي لمحاصرة الظاهرة ضربا من العبث الذي لا طائل وراءه. وبدت المسافات في حاجة إلى فريق باحث يتحاماها حتى يوسعها بحثا وتنقيبا. وفكرة الفريق الباحث فكرة متجذرة في القدم في الثقافة العربية. لأننا إذا أخذنا مباحث النحو العربي، أو الفقهي، أو التفسير، أو غيرها .. وجمعنا ما ألفه السلف فيها، ألفينا الجهود الفردية تصب كلها في قناة واحدة. وكأن الأمر يقوم على اتفاق ضمني يجعل نشاط الآحاد منهم، وكأنه نشاط جماعي يقوم على اتفاق مبدئي لدراسة المبحث الواحد.

ولا نزعم أن الفكرة كانت على النحو الذي نتخيله اليوم، ولكن قراءة التأليف العربي القديم، وفحص منهجيته، يكشف عن التأسيس الذي يعطي للمتقدم حضوره في البناء المعرفي الناشئ للمبحث، من دون إلغاء، أو تجاوز. وعندما نحلم نحن بالفريق الباحث نجد له في أنفسنا صورة الجماعة التي تتعدد اختصاصاتها وتختلف اهتماماتها، ولكنها تتفق في تحديد الظاهرة المراد دراستها. وتصب الجهود أخيرا في تأليف واحد يجمع خلاصات الأبحاث، ولا يكون تقريرا نهائيا مغلقا منتهيا، بل يقدم من خلال إفرازاته "قراءة" للظاهرة، في لحظة حضارية ومعرفية معينة، قد تسعفها الأيام والمعارف المستجدة بما يثريها ويضيف إليها ما فاتها من قبل. ولا نفهم من نشاط الفريق القارئ أن البحث ينفض يديه من الظاهرة حالما تصدر النتائج ليحول وجهه شطر ظاهرة

أخرى، فذلك ادعاء باطل من وجوه كثيرة. وأخطر ما فيه أنه قتـل للظـواهر المدروسة، وإبادة لشطر من الإنسان نفسه.

لقد كانت جولتنا مع المكان، كلما استبدت بنا أظهرت لنا من السعة ما أرغمنا على الاعتراف بمحدودية التصور الذي أنشأناه قبلا، وفتحـت أمامنـا إمكانات دراسة العلاقات التالية:

العلاقة بين المكان واللغة.

العلاقة بين المكان والأسلوب.

العلاقة بين المكان والصورة.

العلاقة بين المكان والذات.

العلاقة بين المكان والشخصية.

العلاقة بين المكان وطبيعة الأحاسيس المنبعثة منه، وارتباطها بموقف الـشاعر من جهة، وموقفه الفكري من جهة ثانية، إضافة إلى سنه، واعتقاده، ودينه..

العلاقة بين المكان والأخلاق العامة والخاصة.

العلاقة بين المكان والمعمار الشعري العربي.

العلاقة بين المكان والأغراض الشعرية العربية.

وليس تعدادنا لهذه العلاقات حصراً لها، أو تحديداً وإنما أردنا من خلالها بيـان ما يثيره المكان في نفسية الدارس وهو يقلب صفحاته في الشعر العربي. وقـد يجد آخرون ارتباطات أخرى أكثر طرافة وعمقا في الصلة بين المكان والإبداع بصفة خاصة، أو بينه وبين الفن بصفة عامة.

وأول شعور يلتصق بذهن الباحث وهو يقلب صفحات الشعر العربي، ذلك الحضور الطاغي للمكان في المعمار الشعري، وفي صلب المعنى. وكـأن الشعر ما كتب إلاّ ليعبر عن المكان أصالة من خلال الأغراض التـي يثيرهـا ظاهريا. وكأن المكان هو المطلب الأول في كل إبداع شعري يتحمـل عـبء التعبير عن الهموم الأخرى التي لها صلة به من ناحية أو أخرى.

لقد كان الطلل في الشعر العربي القديم، كما كان في الشعر الحـديث شارة الشعر العربي الأولى ودليله الذي يعرف به في الشعر العالمي. ويكفـي

حضور هذه الشارة حتى يتأكد الدارس أنه أمام فكر، وفلسفة، ودين.. قبـل أن يكون أمام شعر غنائي فردي المنبع. ألم يكن الشعر ديوان العـرب ؟ وكونـه "الديوان" يعطي للمصطلح معنى المكان، قبل أن يعطيه معنى "الكتاب" فالديوان مكان الجلوس ، والمنادمة، والحديث، والحكمة، والـرأي، والحـرب..مكـان المجادلة، والمناظرة، والمكاثرة، والمهاترة، والمفاخرة.. وما شئنا من العـادات المتجذرة في المجتمع العربي القديم. وعندما نثير اصطلاح الديوان – الآن – لا يعلق بأذهاننا سوى الكتاب الذي يضم بين دفتيه أشعارا، وحكما، وحسب. لأننا نستحضر في أذهاننا الديوان ثقافيا فقط، ولا نستحضره حياتيا. فإن فعلنا ذلـك تكشف أمامنا الديوان مكانا يعج بالحركة، والأصوات، والحياة. يتقلب فيه أناس لنا منهم صور باهتة، كثيرا ما شوهتها المسلسلات، والأفلام الرخيصة الغثـة. إن الديوان أو النادي، مجال حياة، تتلخص فيه صور الحضارة التـي تكتنـف المجتمع. بل النادي مجال النخبة من المجتمع، فيه يجتمع علية القوم، اجتمـاع لهو، واجتماع جد. وفي لهوهم وجدهم تتجسد صور الثقافة المعيشة.

إن المكان، وهو يتسع هذا الاتساع، يتبدى موضوعة أكثر خطورة مما يتصوره الفحص السريع للموضوعات التي تسكن الشعر العربي، أو ما يحتمله النقد الموضوعاتي وهو يتصيد الموضوعات ليكتب عنها المقال. ولـم نحمـل بحثنا ثقل الحديث عن "البروكسميا" "La Proxémique" التي يجعلها البحـث السيميائي المجال الذي يتدخل فيه الإنسان "لتنظيم" المكان وفق الحاجات التـي تمليها عليه شروط الحياة والاجتماع. ذلك أن الطلل صورة من ذلـك التنظـيم الذي يرتبط بحياة الجاهلي ارتباط معاش. والشاعر حين يصف الطلل تقع عينه على الآثار التنظيمية التي يجريها القوم على المجال المعيشي. وذكر النـؤي، والأثافي، ومواقع الأوتاد، ومرابط الإبل، و مرابض الكلاب.. وغيرها إنما تقع على ذلك التنظيم الذي يشغل بال "البروكسيما". كما لم نحملـه الحـديث عـن الفروق التي تكون بين المجال، والحيز، والمحل، والدار، والبيت، وغيرهـا .. لأننا نظرنا إليها جملة على أنها مكان وحسب. والتمييـز بينهـا ممـا يخـدم التخصيص المكاني، وتحديد الفضاء الذي يتصل بالشخص اتـصال القمـيص بالجسد.

كما لا نجد ضرورة في تحديد النتائج التي توصل إليها البحـث، بـل نتركها في صلب البحث دعوة للاستزادة لعلنا نعود إليها في قراءة لاحقة، تكون أكثر عمقا وتحديدا، مدعومة بآليات جديدة مما يتمخض عن الدراسات المتاخمة

للأدب، كعلم النفس، وعلم الاجتماع، والتاريخ، والعمارة، وحركــات النــزوح وأسبابها المختلفة. وحسبنا أننا قد أثرنا المكان في ثوب عربي محــض، حتــى وإن كنا قد استشهدنا ببعض المقولات الغربية استئناسا فقط. لأننــا نعتقــد أن المكان العربي لابد أن يغاير المكان الغربي ضرورة، تغاير الطبيعة والمنــاخ. وأن فهمه لابد وأن ينبع من ذائقة تناسبه، وتفهم عنه ما يحبل بــه مــن معــان وأفكار.

تم والحمد لله.

❐■❐

قائمة
المصادر والمراجع.

القرآن الكريم.

١-إبراهيم بدران.وسلوى الخماش.العقلية العربية.الخرافة(١) دار الحقيقة بيروت.١٩٧٩ .

-إبراهيم بدران. حول العقلية العربية. في الفلسفة في الوطن العربي. بحوث المؤتمر العربي الأول.الجامعة الأردنية. مركز دراسات الوحدة العربية.بيروت.١٩٨٥ .

٢-ابن خفاجة. الديوان. دار بيروت للطباعة والنشر.(دت).

٣-أحمد الهاشمي. جواهر الأدب.منشورات مؤسسة المعارف. ١٩٨٥ . بيروت.

٤-أحمد بن علي الفيومي المقرئ. المصباح المنير. المكتبة العصرية.صيدا.ط١. ١٩٩٦ .

٥-أحمد حسن الزيات. تاريخ الأدب العربي. دار الثقافة.١٩٨٥ .بيروت.

٦-أحمد شوقي. الديوان.دار الكتاب اللبناني.(دت) بيروت.

٧-ألبيرس. تاريخ الرواية الحديثة.(تر) جورج سالم. منشورات عويدات.ط٢,١٩٨٢ . بيروت.

٨-إيليا الحاوي. فن الوصف في الشعر العربي.دار الكتاب اللبناني.١٩٨٠ .

-إيليا الحاوي. إلياس أبي شبكة.دار الكتاب اللبناني.(دت) بيروت.

٩-توفيق الزيدي. أثر اللسانيات في النقد العربي.الدار العربية للكتاب.١٩٨٤ .ليبيا.

١٠-جان بول سارتر. ما الأدب ؟ (تر) محمد غنيمي هلال.دار العودة. بيروت.(دت).

١١-جورج عبده معتوق. ابن الرومي، الشاعر المغبون.دار الكتاب اللبناني.ط٢. بيروت.١٩٨٤ .

١٢-جوزيف ميشال شريم.دليل الدراسات الأسلوبية.المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.ط١. ١٩٨٤ .بيروت.

١٣-جيروم ستولنيتز. النقد الفني. (تر) فؤاد زكريا. الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٨١ .

١٤-رجاء عيد. فلسفة الالتزام في النقد الأدبي.منشأة المعارف بالإسكندرية.١٩٨٦ .
١٥-سعيد علوش. هيرمونتيك النثر الأدبي. دار الكتاب اللبناني.ط١ . ١٩٨٥ .
١٦-سمير المرزوقي وجميل شاكر.مدخل إلى نظرية القصة. الدار التونسية للنشر.(دت) تونس.
١٧-سيد قطب. النقد الأدبي..دار الشروق.(دت) بيروت.
١٨-سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية. الهيئة المصرية العامة للكتاب.ط١٩٨٥ ,٢ .
١٩-سيزا قاسم دراز.المكان ودلالته. عيون المقالات. الدار البيضاء. المغرب.
٢٠-صالح خرفي. أطلس المعجزات. الشركة الوطنية للكتاب. الجزائر.١٩٦٨ .
٢١-صلاح فضل. منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٧٨ .
-صلاح فضل. علم الأسلوب.الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط١٩٨٥ ,٢ .
-صلاح فضل. النظرية البنائية في النقد الأدبي. المكتبة الأنجلو المصرية.ط.٢ ,١٩٨١ .
٢٢-طه وادي. جماليات القصيدة العربية.الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٨١ .
٢٣-عبد العزيز المحمد السلمان.إيقاظ أولي الهمم العالية إلى اغتنام الأيام الخالية.مطابع الخالد.ط٢. ١٤٠٧هـ السعودية.
٢٤-عبد الملك مرتاض. ألف ليلة وليلة.ديوان المطبوعات الجامعية.١٩٩٣ .
٢٥-عبد الله الغذامي. تشريح النص. دار الطليعة.ط١ . ١٩٨٧ .بيروت.
٢٦-عمر أبو ريشة. الديوان. دار العودة.ط١ . ١٩٧١ . بيروت.
٢٧-فتحي الشنيطي.أسس المنطق والمنهج العلمي. دار النهضة العربية.١٩٧٠ .بيروت.
٢٨-مازن الوعر. دراسات لسانية تطبيقية. دار طلاس للنشر.ط١ . ١٩٨٩ .دمشق.
٢٩-محمد العيد آل خليفة. الديوان. المؤسسة الوطنية للكتاب.١٩٧٩ . الجزائر.
٣٠-محمد غنيمي هلال.الموقف الأدبي. دار العودة (دت) بيروت.
٣١-محمد متولي الشعراوي. في تربية الإنسان المسلم. دار العودة. ١٩٨٢ .بيروت.
٣٢-مفدي زكرياء. اللهب المقدس. المؤسسة الوطنية للكتاب.ط.٢ ,١٩٩١ .
٣٣-مصطفى ناصف. محاورات مع النثر العربي. عالم الفكر.١٩٩٧ . الكويت.
٣٤-ميشال أوتن.سيميولوجيا القراءة.(تر) طاهر روابنية. مجلة تجليات الحداثة. ع:٤. جامعة وهران.
٣٥-يوري لوتمان. مشكلة المكان الفني.(تر) سيزا قاسم دراز.عيون المقالات.الدار البيضاء المغرب.

*36-**Emberto.Eco**. L'oeuvre ouverte. Trad. Chantal Roux de Bezieux. Ed. Seuil1965. Paris.*

*37-**Stéfan Zweig**. Derniers Messages. Trad. Alzir Hella.ed. Victor Attinger. 1949.Paris.*



الفهرس المفصل

❒❒

هذا الكتاب

تتكشف معضلة المكان في شكلها المعقد، حينما يلامس التفسير والتأويل تخوما، يكون فيها المعنى أكثر ارتباطا بالمكان وإيحاءاته. وكأن المعنى لا يكتسب أبعاده القصوى إلاّ إذا استرفد المكان، واستخلص منه محمولاته الدلالية. فإذا اقتصر التأويل على المعطيات الفكرية، والاجتماعية، والنفسية..مثلا فإن صنيعه ذاك يظل ناقصا، مهما كانت درجة العمق والإجادة في خطابه. بل إننا نزعم الساعة أن التأويل الذي يكتفي بذلك النزر القليل من الفحص، تأويل ناقص. لا يمكن أن يصل إلى عمق النص أبدا، مادامت المعطيات نفسها لا تتأسس قاعدة علمية، إلاّ إذا أخذت حظها من الارتباط التشعّبي الذي يشدها إلى المكان.

إننا عندما نقلِّب مباحث الفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والأنثروبولوجيا نتأكد من الحضور الطاغي للمكان. بل قد نجد المقابلة التالية : الإنسان/ المكان في كل سطر نقرأه، وكأننا إزاء حقيقة أولية في كل فهم يروم النزول إلى أغوار الذات الإنسانية: شخصية، وفردا، ووجودا، وهوية، وفكرة.. وتلك حقيقة لم نجد لها في الدرس الأدبي إلاّ حضورا باهتا..

❐■❐



رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية

فلسفة المكان في الشعر العربي: قراءة موضوعاتية جمالية : دراسة / حبيب مونسي- دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١ - ١٤٨ ص؛ ٢٤سم.

١- ٨١١,٠٠٩ م و ن ف   ٢- العنوان

٣- مونسي

ع- ٢٠٠١/١٢/٢٤٢٢   **مكتبة الأسد**

❑❑